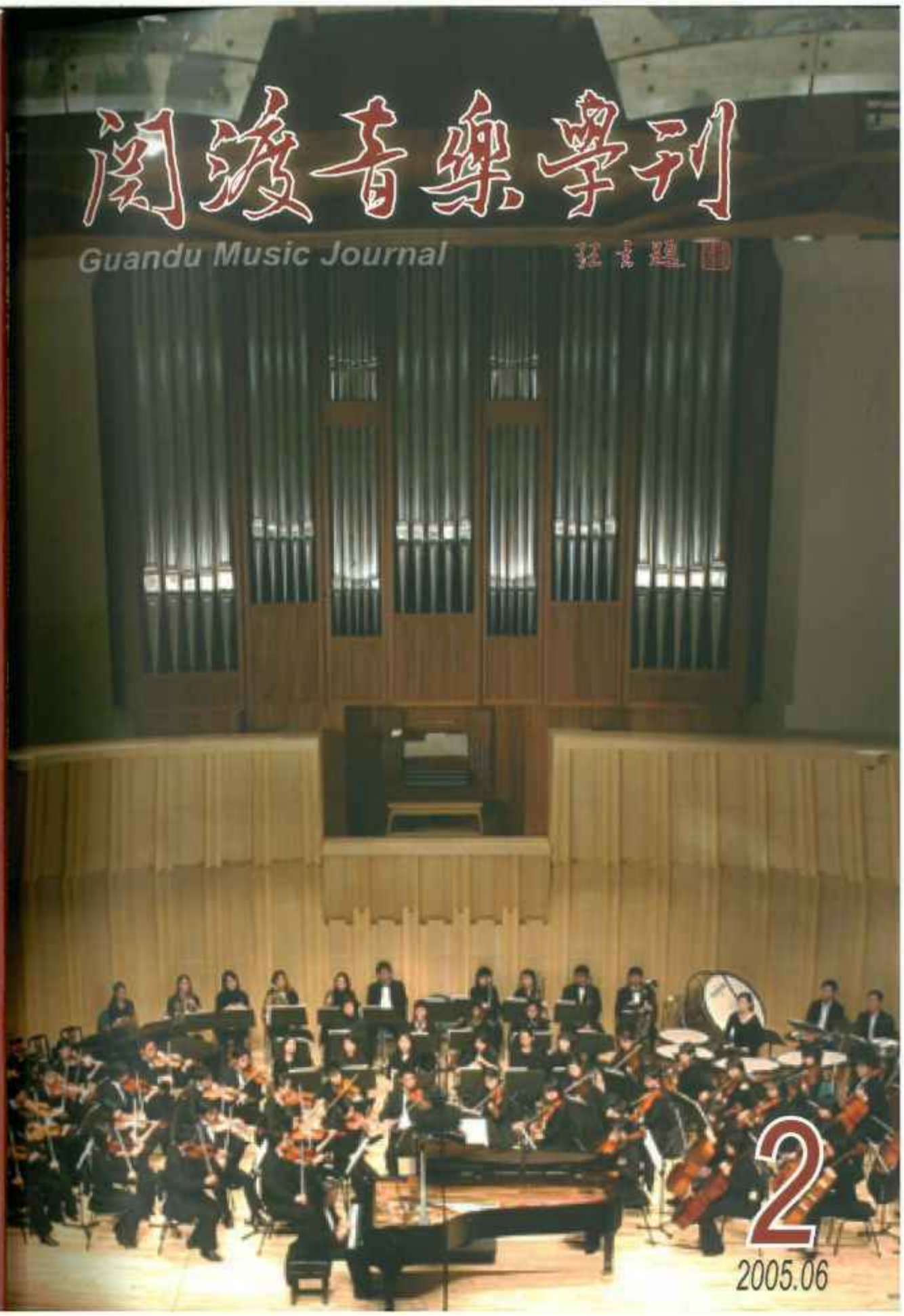


關渡音樂學刊

Guandu Music Journal

第 2 期



2

2005.06

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 顏綠芬

編輯委員 (依姓名筆劃排列)

李秀琴

李葭儀

林珀姬

吳榮順

陳美賢

錢南章

Guandu Music Journal

Editor in Chief

YEN Lu-Fen

Editorial Committee

LEE Schu-Chi

LEE Chia-Yi

WU Rung-Shun

LIN Po-Chi

CHEN Mei-Luan

CHIEN Nan-Chang

主 編 的 話

關渡音樂學刊在創刊號後，再度與大家見面了！

這份學術刊物從一開始在編輯委員一致的共識，原則上是以「開放性、多元化」的面貌呈現，所以我們並不做設定主題的限制，廣邀音樂界人士投稿。創刊號得到相當不錯的迴響，第二期報名投稿踴躍，有近二十篇預定稿，可惜其中有三篇因無法於期限內交稿而自動放棄。收到的完稿送審查後，有兩篇未獲推薦，另有三篇需大幅修改卻未能如期完成。最後本期呈現的總共有九篇論述，一篇影音出版評介，以及新增的一份創作曲譜。九篇論述中涵蓋了台灣音樂研究（四篇）、西洋古典音樂論述（三篇）和世界音樂研究（二篇）。

台灣音樂研究有傳統音樂的傳承問題探討（林珀姬的《從子弟陣頭「文武郎君陣」看台灣民間音樂的傳承與發展》），也有新興樂種研究（顏綠芬《古語藝術歌曲初探》），另外還有徐玖玲針對流行音樂研究的瓶頸與願景提出探討，以及莊效文對台灣作曲家楊聰賢創作心路歷程的剖析。西洋古典音樂方面有王美珠的Boethius全人教育觀論述、孫正欣的布拉姆斯作品探討，以及楊湘玲的音樂與舞蹈專題。世界音樂主題則有李秀琴的《菲律賓音樂：傳統、變遷與再生》，以及黃馨瑩的歐洲民間音樂研究《科西嘉島世俗複音歌樂—Paghjella歌曲之研究》。

潘汝端的《現代社會中的傳統聲響—近五年來的北管影音出版品導聆》是本期的特約稿，主要源於大家對傳統音樂影音資料的渴求而常常不得其門而入，這篇文章相信對有心認識或研究北管音樂的學者及民眾一定有很大的助益。

「音樂創作」是本期新增的單元，內容以刊登台灣作曲家的曲譜為主，其動機來自於：當代音樂創作需要不停的演出、討論和鼓勵，樂譜的公開極其重要，但實際上卻是出版不易，所以我們才決定有一個平台，讓大家認識台灣作曲家的創作。為了維持音樂學術刊物仍應以論述為主的原則，樂譜篇幅以十頁左右為原則。此次刊登了甫於去年榮獲國家文藝獎的作曲家潘皇龍的作品《迷宮逍遙遊XII》。未來將以推薦徵稿方式，公開優秀作品。

關渡音樂學刊主編工作為義務職，音樂學院院務會議一開始即決議由音樂學教授輪流擔任，讓更多人關心與參與，下一期將由傳統音樂系的李秀琴老師接棒，希望大家繼續支持與指教。

主 編 顏 綠 芬 謹 識

2005年6月

CONTENTS

Articles

- Examining the Inheritance and Development of Taiwanese Folk Music through the Junior Battle Formation "Wen Wu Lang Jun Formation" LIN Po-Chi 1
- The Preliminary Research on Taiwanese Art Songs Dr. YEN Lu-Fen 23
- Asian Orphan vs. Go forwards — Limitations and Prospects of the Research in Taiwan's Popular Music Dr. SHYU Mei-Ling 51
- Ritualistic Behavior: a Perspective on Yang Tsung Hsien's Musical Creativity CHUANG Shiao-Wen 71
- Music Theorist A. M. T. S. Boëthius' Thought of Holistic Education Dr. WANG Mei-Chu 99
- Contradictory and Harmony in Brahms's Second Symphony, Op.73 SUN Cheng-Hsin 115
- Relationships between Music and Choreography in Igor Stravinsky's Le Sacre du Printemps and Agon YANG Hsiang-Ling 145
- Music in the Philippines: Tradition, Transformation and Revival Dr. LEE Schu-Chi 167
- Traditional Polyphonic Songs of Corsica Island: a Study on Paghjella HUANG Hsin-Ying 197

Reviews

- Traditional Sound in the Modern Society—an Introduction to The Audio-Visual Publications of Beiguan in Recent Five Years PAN Ju-Tuan 215

Music Composition

- 《Labyrinth . Promenade XII》 for one Pianist/ for any Number of Pianists (1999/2000) PAN Hwang-Long 229

Authors' Brief Resume 241

Exhibition and Performance Files 245

目錄

論文

- 從子弟陣頭「文武郎君陣」看臺灣民間音樂的傳承與發展..... 林珀姬..... 1
- 臺語藝術歌曲初探..... 顏綠芬..... 23
- 《亞細亞的孤兒》vs.《向前走》—談臺灣流行音樂研究的瓶頸與願景..... 徐玫玲..... 51
- 一種「儀式性」行為—談楊聰賢的音樂創作..... 莊效文..... 71
- 音樂理論家A. M. T. S. Boëthius的全人教育思想..... 王美珠..... 99
- 探討矛盾與和諧在布拉姆斯第二號交響曲Op.73的表現..... 孫正欣..... 115
- 音樂與舞蹈關係舉隅：以史特拉汶斯基《春之祭》和《阿貢》為例..... 楊湘玲..... 145
- 菲律賓音樂：傳統、變遷與再生..... 李秀琴..... 167
- 科西嘉島世俗複音歌樂~Paghjella歌曲之研究..... 黃馨瑩..... 197

影音出版品導聆

- 現代社會中的傳統聲響—近五年來的北管影音出版品導聆..... 潘汝端..... 215

音樂創作

- 《迷宮·逍遙遊 XII》為一位鋼琴家的獨奏曲/為數位鋼琴家的重奏曲..... 潘皇龍..... 229

作者簡介 241

展演資訊 245

從子弟陣頭「文武郎君陣」看 臺灣民間音樂的傳承與發展

林珀姬

摘要

臺灣廟會活動中，有許多不同各式各樣常見的陣頭，這些陣頭，不管是文陣或武陣，通常是可以找到幾個相同類型的陣頭，相互競技或觀摩；而臺南縣佳里鎮鎮山里三五甲鎮山宮，有一個非常特殊的陣頭—「文武郎君陣」（又名「羊管走」），它所唱的歌稱為「羊管歌」，它是全臺唯一無可評比的陣頭。

從它的演唱曲目、演唱習慣觀察，它是屬於南管音樂系統中，一個純音樂奏唱的文陣，這是一個依附於廟會活動的子弟陣頭，是一種民間子弟自發性的音樂團體。長久以來並未受到文化人的重視，在它的世代傳承中，缺乏完整的記載，又無相同的陣頭，可互為佐證，要追溯它的起源，已相當困難，其演唱的「羊管歌」，除了傳承的曲目嚴重流失外，目前的演唱者均無法了解歌辭辭意，僅能依讀音哼唱，是一個瀕臨消失的陣頭。筆者自民國85年起，多次記錄這個陣頭的傳承狀況，也嘗試從南管音樂的研究中，為「文武郎君陣」找尋蛛絲馬跡的相關資料，本文就從曲辭溯源、曲目考、「文武郎君陣」、「羊管走」釋名等方面做探討。

Examining the Inheritance and Development of Taiwanese Folk Music through the Junior Battle Formation "Wen Wu Lang Jun Formation"

LIN Po-Chi

Associate Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

Among Taiwanese temple activities, there are a variety of common battle formations. For most battle formations, be it civil or military, we can usually find several similar ones to compare with or to learn from. However, in Tainan county, there exists a very special battle formation named "Wen Wu Lang Jun Formation", also named "Yang Guan Walks" (named after its song "Yang Kuan Ke"), which is unique and thus probably the only incomparable battle formation in Taiwan.

Observing from the program of the songs and the singing habits, it belongs to the Nan-Guan music system: a civil formation with pure musical performance and singing. It is a junior battle formation attached to temple activities, a spontaneous folk music group. However, it has not received due attention from cultural workers for a long time. There is also a lack of integral record in its inheritance between generations. Furthermore, there is no comparable formation to be compared with. It has therefore been difficult enough to trace back to its origin. As for its song "Yang Kuan Ke", not only has its program been seriously washed away as time went by, none of the current singers are able to understand the lyrics. At their best, singers can only hum to the sound of the song. It is a formation on the verge of being vanishing.

Since 1996, the author has been, for many times, recording the status of inheritance of this

formation, and attempting to look for related material from the literature of the Nan-Guan music. In this research, we continue our exploration of this issue by examining the origin of the program of the song, the name "Wen Wu Lang Jun Formation", and the name "Yang Guan Walks".

Key words: Chen Shan Temple, Chiali Village, Tainan County; Elaboration on "Wen Wu, Lang Jun Formation"; Elaboration on "Yang Guan Walks"; The origin of "Yang Kuan Ke"

前言

中國傳統音樂聲腔的變化，主要來自語言，南管音樂隨著來自泉州地區的先民在臺灣生根，而目前臺灣的福佬居民，大部分的語言呈現漳泉不分的現象，語言的變化，也使各地南管音樂產生了些微的差異，¹但南管音樂，仍是泉州人聚落重要的民間音樂活動。

早期農業社會時代，大部分的民間音樂活動，大都屬於莊頭廟宇的子弟團、王醮、刈香等廟會活動，是子弟展露身手，參與表演的重要時刻，「輸人不輸陣」，是莊頭子弟學習精神的座右銘。再加上各地方廟宇都有「南管陣頭最尊貴」，「南管陣頭才可入廟門祀神」的說法，因此也使各莊頭的南管子弟，都誠心為莊頭廟的廟會活動打拼學習，但除了少數館閣財務狀況極佳，或有站山資助，可以經常性聘請館先生教館外，通常莊頭子弟南管音樂的學習，都是因應廟會活動，在廟會活動前的幾個月開館，廟會活動結束，即行謝館，不再活動。如「西港子香」是三年一科，那麼這地區的館閣活動，也就三年才開館一次。

近來社會的經濟繁榮，各式各樣的娛樂花樣充斥坊間，使臺灣的人們有更多的休閒娛樂選擇，導致近數十年來，南管音樂性質的廟會子弟陣頭，大量失血，難以為繼，或改變陣頭型態，如「太平歌陣」改為「大鼓陣」或「跳鼓陣」；或重金禮聘南管洞館先生教學，改變演唱形式，如屏東鎮海宮的「南管小唱」；或藉助國樂的學習，加強器樂的練習，如佳里鎮港墘的「太平歌」。但大部分瀕臨倒館，有些陣頭雖努力維持出陣活動，音樂資源的流失，卻愈來愈嚴重，如臺南縣佳里鎮三五甲鎮山宮的「文武郎君陣」，就是一個明顯的例證。本文擬就此全臺唯一的「文武郎君陣」的傳承與發展作一探討。

一、從民間自述看「文武郎君陣」歷史與現況：

(一)廟宇與「文武郎君陣」的關係

臺南縣佳里鎮的鎮山里「鎮山宮」，是「文武郎君陣」的所屬廟宇。鎮山里位於佳里鎮的東南方，東南鄰西港鄉，北連忠仁里，西接建南里，本里即因鎮山宮而名「鎮山里」。本里轄域有三角、五角、十三角、十七角、溪子底等地；因三角、五角合莊而稱為

¹ 本文所指南管音樂，是廣義的南管，包括洞簫（絃管）、歌韻、太平歌、交加館等等。

² 語言腔調的不同，直接影響音樂曲調變化，此現象在閩南地區的南音已可見其差異，因此早期台灣各地的居民來自閩南不同地區所帶來的南音，基本上曲調也會有些差異，兩岸四十年的隔絕，也造成了更多演唱風格的差異；當然漳泉混居所產生的語言變化，也直接反映在音樂的演唱上。

「三五甲」，「鎮山宮」即是三五角所屬的莊頭廟宇。本廟宇最初原為當地的土地公廟，有一天因村民在廟旁的曾文溪中，發現了一尊逆流靠岸的池王爺神像，便拾起祀奉於廟內，據說自池王爺鎮守本宮後，威靈顯赫，玉帝敕封為代天巡狩，廟內委員乃決議將廟名改為「鎮山宮」。現址的廟宇為民國45年重建，並經逐年整建，才有今天金碧輝煌的廟身。

另一與「文武郎君陣」相關的廟宇，為「北極玄天宮」，根據現任「北極玄天宮」的秘書蔡輝德先生說：

清乾隆7年（1742年）蔡氏過臺開基祖先蔡光明，從福建漳州府龍溪縣的蔡店社（蔡家莊），來到臺灣的蕭壠社（今佳里鎮三五甲）開墾定居。當時隨身攜帶的北極玄天上帝香火，後迎請北極玄天上帝金尊與蔡裏牌位，³一同安置在蔡氏宗祠「榮昌堂」中。「榮昌堂」於清同治13年（1874年）由蔡氏族人蔡寬永等三人集資興建，至光緒3年（1877年）才完工；民國86年「榮昌堂」改名為「北極玄天宮」，主祀玄天上帝，廟身歷經多次翻修，民國93年4月再次進行大規模整建，迄今尚未竣工。目前「文武郎君陣」的大鼓亭，平日即存放於此廟宇中。

(二)「文武郎君陣」的歷史

臺灣民間廟會的陣頭種類非常多，而三五甲鎮山宮的「文武郎君陣」，是臺灣獨一無二的陣頭，是佳里鎮蔡氏家族的陣頭，館主為蔡財旺先生。

根據蔡氏族人的說法：三五甲的「文武郎君陣」，相傳是由宋朝大學士蔡襄親自編練、排演而成的陣頭；而「文武郎君陣」自蔡姓開臺祖先蔡光明於1742年帶入臺灣後，至今已有兩百餘年。過去都在農閒時組成，僅做為村民的休閒娛樂，後來農民為了求神祈福，乃開始參與「蕭壠香」廟會活動，⁴獻神謝恩。1895年蕭壠地方因日軍屠殺而人口銳減，蕭壠香因而「斷香」，於是「文武郎君陣」便參與「西港子香」，延續至今，成為三年一科的「西港子香」中的特殊陣頭。民國89年在老館主蔡振益（蔡財旺之父）呼籲下，

³ 蔡襄（1012-1067），字君謨，北宋福建仙遊人，為開明醫學士，宋仁宗時中進士，出任開封知府，累官至知諫院時，以「正色讀書，精於吏事，下不能欺，所至有聲，而名垂青史，諱「忠惠」，著有茶錄、荔枝譜及蔡忠惠集。（見蔡謀海、江萬哲主編《柯蔡氏祖譜》頁87，新遠東出版社，1961。）據傳蔡襄的書法被譽為當時第一（北宋書法四大家蘇東坡、黃庭堅、米芾、蔡襄）；他所建造的「洛陽橋」，位於泉州城東門外，全長360丈，寬5尺，有49個橋孔，是當地重要的古蹟之一。南戲系統之下的劇種也都有此相關劇目：廣東東音、亂舟、木魚書等唱本有《觀音化銀》、《蔡中興洛陽橋》，湖北漢劇亦有《蔡狀元修洛陽橋》等，都是傳唱蔡襄造洛陽橋的故事。

⁴ 據「北極玄天宮」沿革。

⁵ 臺南縣是全臺廟宇最多的縣市，有關當地民間「刈香」的廟會活動，最重要的有五大香：西港香、蕭壠香、麻豆香、學甲香、土城香。

再度參與佳里香（即原蕭戰香）刈香活動。這是蕭戰香斷香之後，「文武郎君陣」的首次參與演出。

(三)『文武郎君陣』的現況

三五甲鎮山宮的專屬陣頭有「文武郎君陣」、「太平歌陣」、「八家將」，但「太平歌陣」由於人手不足，近十年來的香科已註銷陣頭參與，僅剩「文武郎君陣」、「八家將」兩陣頭，「文武郎君陣」屬於純音樂唱奏的文陣，「八家將」則屬於武陣。

據蔡財旺先生說，「文武郎君陣」原只在鎮山宮神明生日等慶典，以及西港子香刈香時才組陣演出。早期參與演出的成員都是蔡姓族人，曲腳與傢俬腳均為男性，且都經由先生嚴格的傳授與訓練，女性不得參與。但隨著時代的變遷，大家族的分出，族人已無法如從前具凝聚力，族中老一輩的樂人逐漸凋零，年輕人外出工作，或不願學等等因素，使得「文武郎君陣」的組團出陣，越來越難，因此只好取消舊有的規定，團員不再限定為蔡氏族人，有一段時間大約是民國七、八十年之間，曲腳是從附近國中、小學，挑選合適的女生練習，因為女孩子的音色清亮，高音的演唱較容易；但近些年來政府取消了補助，附近學校也不願推廣，且因唱曲必須以真嗓演唱，演唱不易，所以造成唱腳的欠缺，目前曲腳只能從過去曾經參與演出的已婚女性，或附近鄰居婦女湊合組成，她們年齡約在20-40歲之間，主要取其安定性，不會因結婚或工作離開佳里，可以連續多次在幾個香科中參與練習。

又據蔡財旺先生說，從前可唱的曲目很多，但是越學越少。近十年來只剩十首，每科香期一到，就煩惱可能不能出陣了。但是王爺出乩，「文武郎君陣」一定要參加，只好勉為其難，努力招人學習。目前「羊管歌」學習的方法，是將錄音帶分給每個曲腳，各自跟著錄音帶練習，等唱熟了再與傢俬腳搭配。

傢俬腳都是臨時從臺南縣將軍鄉苓子寮、漚汪等地聘請，年紀約在40-70歲之間者擔任。組團練習的時間都在廟會活動前兩三個月，大約是元宵過後開始，平日不做練習。出陣演出時曲腳與傢俬腳之間，因為臨時的搭配，唱曲與樂器之間的默契，往往不夠，但面對出陣的需要，有聲音、能應付，也就不錯了。

(四)「文武郎君陣」樂器編制

傳統文武郎君陣所使用的樂器有大鑼一件、銅鐘一件、銅鑼一件、小鈔二件、大鈔二件、大鼓一座、大拍板一付、小拍板一付、嗶仔一支、笛二支、洞簫二支、三絃一把、大

廣絃一把、殼子絃一把、響盞一個、叫鑼一付。⁶目前因為人員不足，所以有些樂器就無法出陣，陣頭狀元燈兩臺，也因經費不足，無法維修保存以致毀損。

(五)演出形式

「文武郎君陣」出陣踩街時，以二人合持「文武郎君」的彩旗為前導，彩旗上繡著「佳里三五甲文武郎君」九個大字，接著是宮燈、大鑼、大鼓、銅鐘、小鑼，再來是雙人合推的大鼓亭，鼓亭後是響盞、叫鑼，其後是曲腳，最後是嗶仔、品仔、二絃、三絃等樂器，目前因傢俬腳皆為外聘人員，限於經費與某些樂器無人會演奏，只好縮減人員編制，故洞簫、響盞等樂器已被省略。



(圖一)文武郎君陣彩旗

演出時服裝為白長衫、長褲，頭戴紅襪乳黃瓜皮帽，通常為廟前定點的立唱，演唱者拿小拍板（倒拍），另一人執大拍板（豎拍）站立於前，其餘樂器在後，演唱時執拍動作亦與南管演唱相同——拍、收、推、頓，每一個曲目演唱前，先打一段大鑼鼓，然後唱曲，唱曲的伴奏樂器是嗶仔、品仔、二絃、三絃，目前能唱的曲目只有十首。

⁶ 樂器平常存放於蔡財旺家，練習時再取出，鼓亭則存放於北極玄天宮側殿。民國86年臺南縣文化中心出版的《南瀛藝陣誌》，陳丁林先生的文章中，有關樂器部分，還提到乃台叩、狗項圈，但乃台叩、狗項圈等都是叫鑼的俗稱。

⁷ 筆者田野調查中訪問「文武郎君陣」蔡財旺先生的時間，均非屬香科繞境時期，故圖一、二、三皆採自陳丁林《南瀛藝陣誌》，圖中的彩旗皆為一人扶旗，但踩街行進時則需二人扶旗前進。至於服裝方面，早期因為成員皆為男性，故一律著白長衫，紅襪黃瓜皮帽，但目前只有傢俬腳（樂器演奏者）是如此裝扮，女性演唱者則以圖片中所見短褲白上衣為主。



〈圖二〉文武郎君陣的服飾與狀元燈



圖三 文武郎君陣廟會中的演唱

六) 手抄本與保存曲目

「文武郎君陣」從來就是口傳心授的傳承方式，故筆者目前所看到的手抄本，其存在的時間都不算早，一為已故黃火成先生所記錄，一為蔡天故先生重抄蔡高宗手抄本（時間為民國76年8月2日），二者抄寫的用字有明顯不同，但閩語發音相近，黃火成的抄本封面記寫為「羊管歌詞」，蔡天故先生的封面記寫為「羊管走曲」。蔡家人士認為「羊管」乃「文武郎君」之土名，或早期所用名辭，筆者訪問其他臺南縣各地的民間樂人，他們亦稱為「羊管走」或「文武郎君」，可見「羊管走」或「文武郎君」是臺南縣居民所熟習的名稱，但名稱由來為何？卻無人知其然。

手抄本中包含的曲目有：〈看見威風〉、〈看見雙人〉、〈一路行來〉、〈春有百花〉、〈一日庵庵〉、〈今日送眼〉、〈一路來〉、〈身坐定〉、〈念月英〉、〈勤燒香〉、〈告蒼天〉、〈園內花開〉、〈夢見昔日〉^{*}共十三曲，根據錄音資料，目前出陣能唱的曲目只有十首，〈一日庵庵〉、〈今日送眼〉合為一首，〈園內花開〉、〈夢見昔日〉已不唱。



〈圖四〉文武郎君手抄本封面影本



〈圖五〉文武郎君手抄本曲目影本

* 筆者所見的蔡天故先生手抄本十三首齊，但黃火成先生的手抄本，是被更改過，只剩十一首，且將〈一日庵庵〉與〈今日送眼〉視為一首，目前演唱也是二首連唱。圖四、五為黃火成先生的手抄本，民國八十六年出版的《南臺藝陣誌》，陳丁林先生的文章中記錄有十二首，〈一日庵庵〉與〈今日送眼〉合記為一首，他根據的是黃火成先生的舊手抄本，目前這個舊抄本之影本，已不見〈夢見昔日〉與〈園內花開〉二曲。

二、審視「文武郎君陣」音樂：

(一)從樂器編制與演出形式看

傳統「文武郎君陣」出陣踩街時，以二人合持「文武郎君」的彩旗為前導，接著是宮燈、大鑼、大鼓、銅鐘、小鑼，再來是雙人合推的大鼓亭，鼓亭後是響鑼、叫鑼、其後是曲腳，最後是暖仔、品仔、二絃、三絃等樂器，通常為廟前定點的立唱。此陣頭的表演形式與南管陣頭相似。

這些樂器中，大鑼、銅鐘、銅鑼、小鈔、大鈔、大鼓、大膏絃、鼓子絃等，屬於北管音樂系統，大拍板、小拍板、暖仔、笛、洞簫、三絃、響鑼、叫鑼等屬於南管音樂系統；而以鑼鼓加入南管樂器唱南曲的形式，屬於「南唱北打」交加調的形式，目前中部的「交加館」，演唱時習慣加上鑼鼓，但鑼鼓點來自北管鑼鼓。不過「文武郎君」的鑼鼓使用習慣不同於「交加館」，其鑼鼓點不是北管戲曲用法，其演唱原則是每一曲演唱之前，都有一段一至二分鐘的鑼鼓段，每曲所採用的之鑼鼓點皆相同，無甚變化。⁸各曲演唱時，演唱者拿小拍板（倒拍），另一人執大拍板（豎拍）站立於前，其餘樂器在後，唱曲時使用的伴奏樂器是暖仔、品仔、二絃、三絃。就執拍方式言，拿倒拍是南管音樂系統中太平歌的用法，拿豎拍則是絃管的用法，「文武郎君陣」將兩種不同的執拍方式都用上，顯得很特殊的。而使用暖仔、品仔做為唱曲的伴奏樂器是交加館，南管小唱的用法，品仔則是品館、歌館、太平歌的用法。

(二)曲目溯源

「文武郎君陣」的傳承，為民間音樂的口傳方式，無曲譜記載，導致曲目嚴重流失，但從曲目或執拍板的演唱習慣，可確定文武郎君曲目，確屬南管音樂系統之一，筆者根據南管記譜，試將上述曲目曲詞，與筆者手邊的南管手抄本之曲詞，做一比對，另從南管演唱速度法，由慢而快，最後漸慢收尾，經過「羊管歌」有聲資料聽聽，將「文武郎君陣」的曲目作一番檢視，也許可以幫助大家對「文武郎君陣」音樂的瞭解，同時作為「文武郎君陣」音樂文化修護的參考，以下是「羊管歌詞」與南管曲詩的比較：

⁸ 根據黃玲玉《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》頁160，漳浦大車鼓是使用大鼓，與「文武郎君陣」有相同點。

曲目名稱	羊管歌詞	南管曲詩	管門與門頭	曲目考
看見威風	看見威風 是恁人人驚 此遭若反 就無命 最緊逃走 是別他去 望大地 有靈聖 保庇阮 走要命 保庇阮 走要命	目前筆者手邊的手抄本未見，但根據錄音資料，此曲曲調與《看見雙人》同	五空管 滿滿金 一空起	筆者從錄音資料，根據南管曲目演唱習慣判斷，曲辭應為： 看見威風 是恁人人驚 此遭若反 就無命 做緊逃走 是別處去 望大地 有靈聖 保庇阮 走卜命 保庇阮 走卜命
看見雙人	看見雙人 是走難難別 不肯分開 是做二地 有金錢 放伊過 若無無驚息怨 若無無驚息怨	看見雙人 是走飛飛 不肯分開 是做二地 需做緊趕上 尋有金錢 放伊過 若是無 定殺罪 若是無 定殺罪	五空管 滿滿金 一空起	筆者從錄音資料，根據南管曲目演唱習慣判斷，曲辭應為： 看見雙人 是走如飛 不肯分開 是做二地 需做緊趕上 有金錢 放伊過 若是無 定殺罪 若是無 定殺罪
一路行來	一路行來 是受苦安身 辛苦行路 阮不忍 又兼是俱路難忍 說再趕到 響聲氣的 此時節難脫身 難脫身難 此時節難脫身 難脫身難	目前筆者手邊的手抄本未見，但根據錄音資料，此曲曲調與《看見雙人》同	五空管 滿滿金 一空起	以上三曲雖不知其曲確用於何戲文，但如果從聲韻審視，又從「羊管走」名稱來推想，筆者以為應該都是與《情堂與翠玉》戲文有關的曲目。「滿滿金」曲尾常接唱「響聲氣」之「感路」。
春有百花	春有百花 是受地香 夏有荷花 是滿地紅 秋枝落土 是樂落空 冬定雪花 是雪花花 冬定雪花 是雪花花 五六五六 工又工 六工六五 六五上五六六 工又六又六 又工上上上上 又工六六六 又工上上上上 上上上上上上 工又工 工又上上上上上上 又工又工	春有百花 是債債香 夏來蓮花 是滿池紅 秋枝惜樹 是樂落空 冬天雪花 是白茫茫 冬天雪花 是白茫茫 一十一十六工六 十六十一 十一又十一十六	五空管 驚驚柳疊 一空起	此曲在大陸梨園戲、高甲戲或臺灣南管戲常用曲調，南管戲《董永》《仙女下凡》與《出仙宮》二折中，仙童出場唱此曲。落串工尺譜部分在七子戲，用南管工尺譜，交加戲用北管工尺譜，故羊管戲應為來自交加戲系統的曲調。鹿港郭炳南先生的手抄本本曲後尚有落譜，為北管工尺譜記寫，但與羊管走之落譜不同，其譜為「工六工 六工六 上上上 上上上 上上上」。
一日慶慶	一日慶慶 是受諸位深 月老推盤 是日共冥 心內愛語 是阮裡香 日三月老 汝且不公平 日三月老 汝且不公平 志以十六工六六	盡日歡歡 猶如醉和 煩惱千般 是日共冥 心內愛語 是阮裡香 恨煞月老 是不公平 恨煞月老 是不公平	五空管 驚驚柳疊 六空起	此曲可見於臺灣南管戲劇本《董永》《出仙宮》一折中，此曲為仙童出場時演唱，依南管曲命名習慣，此曲名應為《盡日歡歡》。
今日送娘	今日送娘 是曉兒孩 奉命出了 是天兒胎 皇都市上 是等伊來 到此地相 等待 被您父子 相見是月裡伊胎 不種 以以士以 士六工六工又工 士以又士以 士六工 士以士六六士工	今日產下 是銀孩 奉命出了 是天台 皇都市上 是等伊來 到此地相 等待 乞因父子 相見笑顏開 乞因父子 相見笑顏開 不種 以以士以 士六工六工又工 士以又士以 士六工 士以士六六士工	五空管 驚驚柳疊 一空起	此曲可見於臺灣南管戲劇本《董永》《出仙宮》一折中，此曲為仙女出場時演唱，劇中演唱順序在《盡日歡歡》之後，根據南管曲命名習慣，此曲名應為《今日送下》。目前「羊管走」的演唱是將《盡日歡歡》與《今日送下》二曲連唱，此現象在南管曲目中亦屬常見。

⁹ 早期的南管手抄本中，只記寫曲詩、拍位、管門、門頭，以及起唱的空白，如「一空起」，熟悉管門、門頭韻調的樂人，即可演唱，並不需另記工尺譜，一般南管樂人學習的譜簿也常如此記寫。

一路來	一路來過盡千山嶺 來到此處 並無一人影 孤山流水 不遇孤山流水 猿啼鳥叫聲 記得你先生叮嚀汝我 說我娘親第七名 身帶紅紗莫驚疑 忽然看見 不推忽然看見並無一絲移 做緊行 做緊行 莫得延遲 去見母 去見母 真在此時	一路來過盡千山嶺 來到此處 並無一人影 高山流水 不女流水高山 又兼鳥叫聲 記得你先生叮嚀我言語 說我娘親 不女說我娘親是第七名名字 帶紅紗步於行遲 忽然看見 不女忽然看見並無一絲移 做緊行 做緊行 莫得延遲 去見母 去見母 真在此時	五空管 南將水 一空起	此曲可見於臺灣南管手抄本，為《董永》劇中，董永子董漢尋母的唱辭。此曲亦見於各地的太平歌。
身坐定	身坐定 而只身且坐定 莫驚疑 莫驚疑 金蓮來踏我玉錠 而只你金蓮來踏我玉錠 不女雙手要來某帶我戎衣伊 戰場中 不女戰場中 莫驚伊 莫驚伊 忽離中 不推忽離中 錦皮死 錦皮死 救阮命 不女救阮命 確是重生 阮即返去爾 來去見媽親 奉媽命 卜來報答恩義 事就學柳下惠 阮事就學柳下惠 若像伊行誼 推難走 緊如箭 那恨折身 那恨折身	身坐定 身坐定 莫得驚驚驚 踏玉錠 你金蓮來踏我玉錠 雙手來扳帶我戎衣 急離中 管也蓋阮 救阮命是重於再生 返去爾 阮媽親 奉媽命 卜來報答恩義 (以下南管曲詩未見，依 歌子冊曲詞校訂) 後學柳下惠 阮事就學柳下惠 若像伊行誼 推難走 緊如箭 那恨折身 那恨折身	五空管 野風餐 工空起	此曲可見於臺灣南管手抄本，與《明刊閩南戲曲徵存本三體》中《最新橋管歌》相比對，有諸多相同詞。
念月英	念月英是深閨女 那伊前日 在此店前做針只 一秀才名郭華 講來共阮買磚買磚 伊說話來相試 是阮一時共伊聯話意 此姻緣是天生 不推有人計較排比 斷約定是今莫 相國寺內會合此佳期 看月色斜落西天 貴燈人漸散去是塵 叫梅香 咱今繫來去 恐與伊若等持久長 若是過來去較遲 說思量問過天 我媽若要得知 一場打罵再當得起 媽親若要得知 一場打罵再當得起	念月英是深閨女兒 那因前日 在阮店前做針前 一秀才名郭華 伊講來共阮買磚買磚 伊說話來相試 是阮一時共伊先有意 此姻緣是天生 總不由人計較排比 斷約定是今莫 相國寺內會合此佳期 看月色斜落西天 貴燈人漸散去是塵 叫梅香 咱著緊行來去 恐與伊人等持久長 那是等咱去可遲 細思量問過天 媽親那卜得知 打罵阮再當於得起 我媽那卜得知 一場打罵再當得起	五空管 雙開 工空起	此曲可見於臺灣南管戲劇本《郭華買胭脂》(入山門)一折中，為王月英所唱。目前台語的太平歌與清管之南管皆屬應曲曲(常見曲目)。

勤燒香	勤燒香是深寺深拜 願去去有兒不推伊陽台伊 昨夜燒火開花發彩 到早起有一喜推不推飛來 料想 試今料想 不推郎君有好事 有有好消息 梅香須著勤報阮所知 若有好消息 梅香須著緊來報去阮所知	勤燒香天四拜 願去去步入金台 昨夜燒火開花發彩 早起有一喜推不推飛來報喜 料想 阮今料想 不女郎君有好事 若有好消息 梅香須著緊來報阮所知 若有好消息 梅香須著緊來報去阮所知	五空管 雙開 工空起	《勤燒香》與《告蒼天》二曲，曲詞中皆具有吉慶福壽意味，在刈香活動中，具有特別意義。因此在南部地區的刈香活動中，此二曲是太平歌陣最常演唱的曲目，有時一整天的刈香活動中，可以連聽十多團陣頭同曲的演唱。如從太平歌歌頭看，此二曲應屬於《呂蒙正》之劇曲。
告蒼天	告蒼天是深寺深拜 願後媽是福壽食到百年 今日受信抽香來 春風和氣一掌吹我我飛衣 阮知 阮今願知 不推當貴到萬千年 壽比南山福如東海 壽比南山福如東海	告蒼天是深寺四拜 願後媽是福壽食到百年 今日壽星當燦爛 春風和氣隨紅顏 願得 阮今願得 不女當貴到萬千年 壽比南山福如東海 壽比南山福如東海	五空管 雙開 工空起	
園內花開	園內花開香伊難尋 阮阮在此樓外樓 不推來手離去摘來 一陣風送一陣香 著起花香不推者會刈條人 不推願起來月行 待起伊伊貴花人若要聽見 不推正知阮的貪花愛花 汝可有得心成 待起伊伊貴花人若要聽見 不推正知阮的貪花愛花 汝可有得心成	園內花開於香蘭難 不女想阮在只樓外 不女手離去摘 一陣風送一陣香 著起花香不女即會刈條人 不見花形影 強企起來月下行 待於貴花人更於聽見 不女即知阮是貪花愛花 伊人無心情 待於貴花人更於聽見 不女即知阮是貪花愛花 人無心情	倍思管 中薄 雙管 一空起	此曲為《陳三五娘》故事，是南管指套《我以感心》中的第三出《園內花開》。此曲也是太平歌與車鼓皆有曲目。
夢見昔日	夢見昔日 裡都夢記昔日 赤身費無依 終身苦悶 去得吾家還了債錢 天庭佛君若有幸義 玉帝傳宣旨章 普慈院落凡間 而亦推比翼連理 恨只恨冤家離家虧心負義 誰知虧心負義 本要下壽天庭 聽甲理送了全身送了全身	忘記昔日 阮都忘記昔日 赤身費無依 將身備備 去在吳家還了債錢 天庭佛君若有幸義 玉帝傳宣 因只上 即於阮落凡間 共共結做鸞鳳和諧 又似比翼連理 恨只恨冤家汝可虧心負義 本卜回壽天庭 定甲汝送了發生	五空管 北調 六空起	此曲可見於台灣南管戲劇本《董永》(出仙宮)一折中，此曲為仙女與董永相見時演唱，原曲名應為《忘記昔日》。台灣南管手抄本亦可見本曲，但曲詞較長，本曲僅為其前半，為仙女唱詞；其後半部為董永唱詞，但南管曲演唱時，不分角色，為一人演唱到底。

從以上的比較，劇目屬於《董永》的曲目有五首，《楊管》的曲目有四首，《陳三五娘》的曲目有一首，《郭華》的曲目有一首；〈勸燒香〉、〈告蒼天〉是屬於南部地區「太平歌陣」共通的曲目，如果從「太平歌」手抄本的歌頭看，此二曲應為《呂蒙正》的曲目。目前在南管手抄本中有關《董永》、《楊管》的遺存曲目不多；而《郭華》、《陳三五娘》二劇，為常見劇目，故曲目較多。

再從門頭審視，「滴滴金」、「鶯織柳」的曲目，屬一二拍小曲類，是「依字行腔」的曲牌，在梨園戲或高甲戲中常用，也常改為疊拍演唱，目前絃管館閣中則較少演唱；「野風餐」、「雙閩」、「望吾鄉」、「北調」是絃管館閣中常見的門頭。

三、「文武郎君陣」釋名

「文武郎君陣」又名「羊管走」。

關於「文武郎君」，民間流傳有兩種說法，一種認為是與「天子門生」同樣為鄭元和的稱號；另一種是指南管祖師爺「孟府郎君」；根據蔡氏族人，蔡輝德先生的解釋：

「文武郎君陣」就字面意義：為一位大文官與一位大武官，由這兩位官員一起帶領操演陣頭，故謂之「文武郎君」。

蔡財旺先生則解釋：

「文」指擔任歌唱的文狀元，以歌賦詞；「武」指後場奏樂的樂師。而文官武將的畫像是置放在鼓亭內，只有出陣時才膜拜。¹¹

對於民間說法，田野調查中，筆者認為是應尊重其說法，但從文武郎君與南管音樂的關係看，回到南管音樂來找尋蛛絲馬跡有無可能？以下是筆者根據田野調查以及文獻蒐尋所做的推論。

(一)從台灣南管音樂的樂神——郎君爺造型看

「孟府郎君」為南管音樂的祖師爺，是絃管人祀奉的對象，傳統館閣每年有春秋二祭，祭祀孟府郎君與先賢，並同時舉行整絃排場大會，邀請各地絃友參與唱奏活動。關於郎君爺的造型，臺灣的絃友常說，郎君爺有兩種，一種是文郎君；造型有坐姿二種，一種為一手執筆，一手拿書卷的造型，如台北江姓南樂團的郎君爺；¹²另一種則是拿玉笏的造

¹¹ 根據筆者所見，「文武郎君陣」的大鼓亭內，貼有類似廟宇門神—秦瓊、尉遲恭的畫像，也就是兩位蔡先生所謂的文官與武將。

¹² 根據南管民族藝術師蔡添木先生的說法，此尊文郎君爺原屬於台北聚賢堂，後來移到聚賢堂的教館先生林藩帶先生家中，以後再移到江姓大人廟供奉。神像右手手持一枝筆，左手持書卷，現在筆和書卷都不見了。

型，如鹿港聚英社的郎君爺。另一種是武郎君，造型也有兩種，一種為坐姿、執弓，如清水清雅樂府的郎君爺；另一種為立姿，執弓，如台南南豐社郎君爺的造型。如果從南管郎君爺造型看，那麼與南管音樂同源的「文武郎君陣」，「文武郎君」名稱來源，筆者以為它指的仍然是「孟府郎君」，因他文武雙全，故稱「文武郎君」，筆者不作肯定，只問以上的解釋是否較為合理？



(圖六)台北江姓南樂團的郎君爺



(圖七)鹿港聚英社的郎君爺



(圖八) 清水清雅樂府的郎君爺



(圖九) 台南南聲社的郎君爺

(二) 從相關劇目檢視「羊管」、「羊管走」

從土名為「羊管」或「羊管走」看，此名稱可能來自梨園戲的古老劇目《楊管與翠玉》，¹¹梨園戲《楊管》一劇已佚，不見於泉州地區的梨園戲，臺灣的七子戲也不存在，少

¹¹ 龍彼得所輯《明刊閩南戲曲絃管選本三種》〈新增錦曲戲隊大全滿天春〉下卷P.26，可見《楊管》折子段《粹玉奉湯藥》，P.29〈楊管粹玉分別〉的劇本片段，可見《楊管》一劇，四百年前已風靡閩南地區，另外在同書的《最新楊管歌》中，亦可找到與〈身坐定〉相類的歌詞。

數逸存在南管手抄本中的曲目，尚有：〈短相思·記得睢陽〉、〈疊韻悲·記得睢陽〉、〈沙淘金·自別歸來〉、〈短相思·聽阮從頭訴〉、〈野風餐·身坐定〉、〈雙闌過玉交枝·記睢陽〉、〈山坡羊·誰疑一病〉、〈沙淘金·一年四季〉、〈小倍青衲襖·阮望卜〉、〈竹馬兒·馬上郎〉、〈竹馬兒·記睢陽〉、〈中滾·城池敗陷〉、〈中滾·眠思夢想〉等等，〈滴瀝金·看見雙人〉則僅見於鹿港地區郭炳南先生的手抄本。就「文武郎君陣」曲目看，只有〈看見威風〉、〈看見雙人〉、〈一路行來〉、〈身坐定〉等四曲屬於《楊管》故事，如果蔡氏族人，能在早期的演唱中找到《楊管》一劇中的其他曲目，也許就可確定「羊管走」與《楊管》故事有不可分離之關係？

(三) 「文武郎君陣」既是由蔡氏祖先從福建漳州府龍溪縣的蔡店社（蔡家莊）帶入臺灣，那麼龍溪地方是否也曾經流傳過梨園戲呢？

1. 根據明朝何喬遠《閩書》卷38〈風俗〉記述：

（龍溪）地近於泉，其心好交合，與衆人通，雖至俳優之戲，必使採「泉音」一韻不諧，若以為楚語。

2. 清道光7年（1827）林楓（候官人）客遊漳州時吟詩作賦，描述當時漳州婦女看梨園戲的情況：

梨園稱七子，吻謔難淫哇；啞啞不可辨，宮商亦自諧。攤戲半游俠，扶杖有裙奴；禮俗猶蒙面，公中制未乖。

從以上兩例史實的記載，可見明清時期梨園戲在漳州龍溪縣流行的情況。蔡氏祖先來自龍溪，當然也可能將當地流傳的戲曲音樂帶至臺灣；至於民間音樂常源自戲曲，則是必然的現象。

(四) 從少量的文獻資料審視

雖然目前梨園戲中《楊管》為已佚劇目，但從龍彼得所輯《明刊閩南戲曲絃管選本三種》〈新增錦曲戲隊大全滿天春〉，可見《楊管》折子段《粹玉奉湯藥》、《楊管粹玉分別》的劇本片段；故《楊管》一劇，在明代應是相當盛行的劇目，同書尚有《最新楊管歌》，亦可證明此劇在明代民間的流傳相當廣遠。



(圖十)《明刊閩南戲曲絃管選本三種》〈新增錦曲戲隊大全滿天春〉



(圖十一)《明刊閩南戲曲絃管選本三種》〈最新楊管歌〉

綜合上述，筆者大膽假設「文武郎君」乃以南管樂神「郎君爺」的文武造型而得名；「羊管走」或「羊管歌」可能來自《楊管》劇名，劇中描寫叛賊起，城池陷，翠玉與母親逃難中失散，被將軍楊管（亦有書寫為「楊瑄」）所救，二人同騎馬殺出重圍，因故事以描寫「楊管與翠玉走賊」故事，故名「楊管走」，而「羊管走」乃因民間閩南語以諧音記字之誤，如「翠玉」與「粹玉」亦為音近致誤，此乃民間一般習慣。

四、傳承窘境與文化修護

臺南縣地區既是臺灣較早開發的地區，大部分的子弟陣頭傳承的歷史久遠，且多依附於莊頭廟宇，其活動主要以參與廟宇的祭典活動為目的，曲館本身沒有自主性的意識與組織，並不重視音樂文化的獨立傳承，所以大部分無從找到直接的證據，證明個別館閣歷史的開館年代，「文武郎君陣」即是其中之個案。因為香科通常為三年一次，也使文武郎君的曲目，每三年才有一次開館練習機會，這類的曲館，論唱曲，根本談不上音樂藝術的要求，通常僅止於會唱即可，因此曲目流失，唱腔曲調走樣，也是意料中之事。

南管音樂系統中，早期的參與館閣活動者皆為男性，民國四十五年南聲社蔡小月十六歲，灌錄了第一張唱片（亞洲唱片），加上當時中央廣播電臺，常有南管音樂的播放，而且大部分都是女性曲腳為主，¹⁴影響所及，各地的「太平歌館」也陸續招收女館員，民國50年代，是南管音樂系統曲腳性別的轉捩點，成為少女唱曲的全盛期，目前筆者所蒐集到的早期錄音資料，大多屬於此時期的女聲錄音，因為女性聲腔廣受好評，於是男性逐漸退居傢俬地位，以致男曲腳也就越來越少。但因年輕女性在成長後結婚生子，離開館閣或陣頭的機率相當高，又造成了六十年代以後各館閣或陣頭的空窗期，不少館閣因此倒館，無以為繼。

南管學曲習慣，一般以一人學一曲為原則，如同時有十人，館先生會準備十支同門頭之不同曲目，給各個人學習；但從女性曲腳取代了男性曲腳後，不論是「太平歌館」或「羊管歌」，在陣頭踩街時，因為女性聲音不夠宏亮，不足以對抗熱鬧喧天的鑼鼓樂，故通常以二人為一組學習同一曲目，出陣時二人同時演唱，可藉以提高聲音效果，此演唱模式為「太平歌陣」的一般常態，當然也有例外。

研究民間音樂，必須瞭解到其傳承過程中，雖有其穩定不變的因素，但因時代的變遷，也存在著一些隨時變化的因素，因此，活音樂傳統本身，即含有變化的因素，有關「羊管歌」在現代社會中的存在，是否需要政府的扶植，協助其找到適合生存之道？或者以物競天擇之理，沒有存在的必要，就讓它自然消失！我想這可能見仁見智，有不同想法。以筆者田野調查中，佳里鎮「港墘太平歌」為例，因當地的神祇王爺出旨，要館中的一位館員—黃玉惠，整理、記錄太平歌，藉以幫助其他新進館員的學習，黃小姐本身未受過學校音樂訓練，僅憑個人學習「太平歌」的經驗，聽寫記譜，整理港墘的「太平歌」。

¹⁴ 筆者所蒐集到的有聲資料顯示四十五年以後的錄音出版品，唱曲者大部分為女性，且集中在中南部，北部的錄音極少。

姑且不論其所記簡譜是否正確？但帶動館內新進館員的學習，再造館閣活動生機，卻是非常有意義的事。陳丁林先生在《南瀛藝陣誌》中提到：

文武郎君陣因在世代交替中缺乏完整的記載，又無相同的陣頭可為佐證，已無法追溯最初的起源。羊管歌詞也在傳承中忘失甚多曲譜，即使在現今留存的歌詞中，除了依照字的讀音哼唱之外，已不易從歌詞中瞭解其代表的含意，這或許是當初記錄歌詞者的疏忽，而造成音、義無法配合，目前也只有留待有心之人，重新整理了。

因此寄望蔡家人士，對於「羊管歌」的文化修護，若認為有必要，且願意接受依循曲譜的學習，找回他們的音樂傳統，那麼筆者以為從台灣各地現存南管手抄本的散曲中，去尋找曲譜根源，可能是一個解決的途徑。

六、結語

民國93年光復節前夕，筆者參與了臺北和鳴南樂社的排場整絃活動，當夜為「納坦」颱風來臨前夕，筆者從演奏台上下來，看到了本校蘇守鎮老師前來聆賞南管，風雨遇故人，二人相談甚歡。蘇老師提及他在田野調查中，看到了三五甲的「楊管走」，筆者告訴他，「楊管走」的音樂，也屬南管音樂系統，於是蘇老師建議我應該為他們做些「文化修護工作」，讓他們的音樂能再創生機，聽起來似乎蠻有意義的，但不知可行性有多高，於是我把多年的田野資料重新拿出來檢視；接著有個機會，審查一篇研究生的論文，剛好也是以三五甲的『文武郎君』為題，其中因為對南管音樂的認識不足，記譜上出現了許多問題，筆者因此藉此機會寫下本文，也許可幫助一般人對「文武郎君陣」音樂的認識，至於文化修護工作，筆者以為尚需要社會大眾與學術界的共同努力！

參考書目

二十五史·宋書

龍彼得輯（1992），《明刊閩南戲曲絃管選本三種》，臺北市南天書局。

林慶熙、鄭清水、劉湘如編注（1983），《福建戲史錄》，福建省戲曲研究所編，福建人民出版社。

陳丁林（1997），《南瀛藝陣誌》，台南縣立文化中心編印。

蔡謀海、江萬哲主編（1961），《柯蔡氏祖譜》，新遠東出版社。

黃玲玉（1991），《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》。

林珀姬（1998），《南部地區南管音樂資源調查》，國立傳統藝術中心調查計畫；

（2002），《吳昆仁先生南管音樂保存計畫》，國立傳統藝術中心民族音樂研究所；

（2004），《陳學禮夫婦傳統雜技曲藝音樂篇》，國立傳統藝術中心出版；

（2004），《南管曲唱研究》，台北市文史哲出版社。

顏美娟、林珀姬（2000），《陳學禮夫婦傳統雜技曲藝調查與研究》，國立傳統藝術中心研究計畫。

游昌發、林珀姬（2002），《台北市傳統藝術調查記錄—南管》，台北市政府文化局出版。

台語藝術歌曲初探

顏綠芬

摘要

台灣民間普遍使用，源自於閩南的語言—台語，屬聲調語言 (Tone language) 的一種。台語在吟誦時，就會產生旋律性，非常容易入樂。在歷史上，祖先也留下了許多優美動聽的民謠。日治時期開始有台語創作歌曲，但多半只是現代歌詞配上旋律，首重通俗易唱，作曲者只能說是旋律寫作者 (melody writer)；1945年後，有幾位受過正統訓練的音樂家如呂泉生、郭芝苑寫過幾首優美、堪稱台語藝術歌曲的作品，但隨即停滯了三十年。1990年以後，開始有人再投入台語藝術歌曲創作，十多年來，台語藝術歌曲儼然成型，並且累積了一定水準的質與量，不僅是老一輩的作曲家重新投入，亦有舉足輕重的中壯年作曲家漸漸加入台語聲樂作品創作的行列，而聲樂界資深教授以及年輕的歌唱家也毫不猶豫的參與演唱和教學，顯現出台語藝術歌曲的創作和演出已獲得音樂界普遍的支持，在未來，也將有更多的音樂家投入。

近來我們看見，台語藝術歌曲的範圍漸擴充至室內樂歌曲、管弦樂歌曲、朗誦風格樂曲、雙語歌曲等，則其發展將更加廣闊，而歌曲的風格、形式也將伸展至各種類型，朝更多元、更有時代性的方向邁進。

關鍵詞：藝術歌曲；台語藝術歌曲；台灣作曲家聲樂作品

The Preliminary Research on Taiwanese Art Songs

Dr. YEN Lu-Fen

Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

Taiwanese, originated from South-Fujian dialect, is a tone language, so there has been a great amount of folksongs until now. Musicians in the 20th-century began to write new songs which were mainly for a massive middle-class amateur market. After the World War II, the composers Lu Chuan-sheng and Kuo Chih-yuan, who had studied music in Japan and returned to Taiwan, tried to compose art songs in Taiwanese, but only a few qualified works were retained. Because of the complicated political and social context during 1960-1990, no more serious songs in Taiwanese were composed nearly within 30 years of time. The vocal compositions were completely in Chinese language then. In the 1990s, more and more music teachers, singers and composers were gradually interested in Taiwanese poem and literature, and tried to write art songs again.

In the early 21st century, many concerts with the new song repertoires were held, and miscellaneous songbooks were published. These Taiwanese serious songs appear in different styles: in folksong-like style with a simple harmonic accompaniment, in classic/romantic style, or in modern style using contemporary compositional techniques. Recently, we find the vocal composition in Taiwanese not only solo songs with piano accompaniment, but also in chamber music, in orchestral music, and in the style of speech-song, etc.. In the nearest future, the Taiwanese art songs will develop their own richness and beauty.

Key words: art song; Taiwanese art song; vocal works of Taiwan composers

一、導論

台灣是個移民社會，在過去三百多年的移民史上，閩南語系的族群佔大多數，主要來自漳州和泉州，一直以來，閩南語都是台灣民間最通用的語言，漳州話和泉州話雖有些微的差異，其實大同小異，尤其後來的交流、通婚，一般人所講的話早已漳泉不分，也就是俗稱的台灣話或台語，目前大家的共識認為，台灣的語言應包含原住民語言和客家話，非單指閩南語。但是本文之主要論述非語言研究，台語之所指為民間俗稱的通用語言。

和其他漢語系的方言一樣，如廣東話、客家話、北京話等，台語也是一種聲調語言（Tone language），有別於西方以字母拼成，怎麼寫就怎麼發音的語言有很大的差異。西方語言首重在發音，o不能唸成a，不然家（home）會變成火腿（ham），r不能讀成l，不然一排的排（row）會變成高低的低（low）；台語則是聲調最重要，發音即使標準，高低聲調錯了，對方就聽不懂了，譬如「花」、「火」、「貨」台語發音一模一樣，其相差在音高及長短收音等因素，「花」要唸得持平稍長，「火」從高往下吐音，「貨」則是低沉收音。「粗」、「醋」也是一樣發音相同，音高相異，「粗」音較高，「醋」音較低，這種例子隨處可見。聲調語言在本身就重視抑揚頓挫，也就是聲調的高低，也就是我們說的陰陽上去聲調的區別。台語在吟誦時，就會產生旋律性，是很容易入樂的，的確在歷史上，我們的祖先也留下了許多優美動聽的唸謠和民謠。唸謠和民謠的區別在於：只是順著語言聲調吟誦，一般稱唸謠，可以歌唱的曲就叫民謠，但是常常唸謠唸久了亦成歌，唸頌和歌唱常常不分，我們看到一些文獻上的記載，民謠常常是有詞無譜，事實上卻是可以唱的。現在民謠有時亦稱民歌，這個名稱來自於英文的folklore或德文的Volkslied。

台語這樣一個歌唱性的語言，應該有更多的歌曲才對，卻由於日治時期（1895-1945）官方語言是日語、戰後國民黨政府則奉北京話為國語，台語長時間被定位為方言，被認定是低俗的、不入流的，既不美也沒有文學性，所以一提到台語歌曲，大家馬上想到的，不是民謠就是台語流行歌曲，如《天黑黑》、《思想起》，或是《望春風》、《補破網》等，也就是說大家通常認為台語歌雖然親切，卻也是民間的、俗氣的、非藝術性的，在知識份子及音樂家眼中，台語歌長期遭受鄙視、不值一顧，卻沒想到從二十世紀末的十年來，卻有所謂的台語藝術歌曲的興起，台語歌的創作竟然走向了藝術性的聲樂作品。

要談何謂台語藝術歌曲之前，需要先釐清什麼是藝術歌曲。藝術歌曲濫觴於德國，由十九世紀的浪漫大師舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）建立起來，藝術歌曲簡單的解釋就是：歌詞是詩人的作品，由作曲家譜曲，為詩與樂的完美結合，通常有鋼琴伴奏，而且

能配合詩意。舒伯特之後藝術歌曲的創作風潮延伸至英國、法國、西班牙、俄國等其他國家，在德奧則繼續發展至室內樂歌曲、管弦樂歌曲，已不限定只用鋼琴伴奏。中文藝術歌曲在一九二〇年代的中國開始，趙元任和黃自的聲樂作品為中文藝術歌曲的風格和技法樹立了先機和典範，接著有黃友棣、林聲翕、劉雪庵、沈炳光、李抱忱等繼續創作中文藝術歌曲，這是以北京話發音為主的鋼琴伴奏歌曲，主要師法舒伯特歌曲風格。

二、日本時代的台語創作歌曲

台語藝術歌曲蓋屬於何時尚無確切的時間，我們先回顧一下百年來的台語歌曲。早期的台語歌是流傳民間，口語相傳的民歌，形成的年代久遠，代代相傳，歌詞內容跟生活禮俗或人民情感息息相關，其原作詞、作曲者大多已不可考，其傳播方式為自然的口傳，這些民歌並不稱為創作歌曲；有所謂的創作歌曲是二十世紀以後的事，源起於日本時代，當時的音樂課已採西式樂理，一開始是稍有音樂修養的人先將民歌或唸謠（或戲曲、說唱等傳統音樂）用五線譜記錄下來編曲，同時也有人仿民歌風格為一些詩詞譜寫歌曲，不過都只限於旋律而已。一九二〇年代，台灣的新文化已發展到一定的水準，那時，武官總督換成文官，允許台灣人發行唯一的中文報紙「台灣新民報」，激發了台灣人的民族意識，當時台灣文化協會的外圍組織-電影放映隊「美台團」，便有了自己創作的團歌；1924年（大正十三年初），抗日知識分子蔡培火在獄中寫了一首「台灣自治歌」；同年七月的「新竹台中震災義捐音樂會」，蔡培火還演唱自己作詞作曲的「賑災慰問歌」。1931年（昭和六年）留日音樂家李金土根據賴和的詞，作了一首「農民謠」¹，這些雖只是少數知識分子的社會運動歌曲，影響層面有限，卻可能是最早的台語創作歌曲。

即使後來在三〇年代唱片公司委請專人譜寫的流行歌曲，也多半是為既有的歌詞寫作旋律，並無樂器伴奏譜，這些流行歌曲的創作主要是希望普及，所以歌詞要通俗、旋律優美而易記易唱，各方面都不能太深奧，也因此精緻度有限，演出時雖有幾支樂器伴奏，多半是即興式的，未能有符合歌詞詩意具藝術性的配樂。除了流行歌以外，創作歌曲依照其不同功能還有上述的社會歌曲（為社會運動而寫）或宗教歌曲（如長老教會聖詩）、學校歌曲等等，這些通常也不能稱為藝術歌曲。

這段時期，台灣已有留日音樂家回國，多為音樂教育家、聲樂家或器樂家，像張福興（1888-1954）的貢獻在音樂教育和民間音樂採集，並寫了一些流行歌、校歌（1929年為台

¹ 楊耀祝，2000。

北第一高等女學校作校歌)²等；李金土（1900-1972）是小提琴家，林秋錦（1909-2000）是女高音，而第一位揚名國際的台灣作曲家江文也（1910-1983）也曾在三〇、四〇年代為古詩詞譜過一些獨唱曲，例如《唐詩五言絕句篇（9曲），op.24》（1940）、《唐詩律詩篇（9曲），op.27》（1940）等是在北京完成的，非為台語而作；鋼琴家牧師陳泗治（1911-1992）在戰前有少數創作，《上帝的羊羔》（1936）是第一首台語清唱劇，《如塵欣慕溪水》（1938）則為基督教合唱曲。其他學院派的留日音樂家像呂泉生（1916-）、郭芝苑（1921-）等幾乎都是戰後才開始真正音樂創作，少年留日的許常惠則在戰後回台讀中學，師大音樂系，然後到法國深造，1959年才回台。

整體回顧起來，日本時代的台語創作歌曲有為唱片發行而作的流行歌、為社會運動而作的通俗歌曲，也有為學校或教會而作的校歌、宗教歌曲等，似乎尚未有台語藝術歌曲的產生。

三、戰後台語藝術歌曲曇花一現與停滯

台灣戰後因為政權更迭，國民政府以中國正統繼承者自居，教育上也以中原文化為奉，以致於台灣失去其主體性，台語文被壓抑和扭曲；在日治末期好不容易能掌握日文創作新詩與小說的台籍作家，又面臨了重新適應的局面。於是文學界為新移民掌握，台語通俗歌曲逐漸沒落，更別說還未真正誕生的台語藝術歌曲了。種種的壓制，不僅民間創作台語流行歌的意願降低，學院派的作曲家創作台語歌曲的更少了，前輩作曲家呂泉生有《搖籃仔歌》（1945）、《杯底不可飼金魚》（1949）、《阮若打開心內的門窗》（1958）等少數幾首膾炙人口的台語創作歌曲，後來數十年，除了音樂教育、合唱推廣工作外，主要是民歌編曲（包括台語、原住民語、客語等民歌）、合唱曲和兒童歌曲等創作³；陳泗治僅留下一首《逝去的悲歡歲月》（約1953年作），郭芝苑的台語藝術歌曲在戰後初期一樣少之又少，1947年的《涼州詞》台語、北京話發音皆可，1953年的《紅薔薇》⁴有兩種歌詞，卻幾乎只有北京話版的傳唱，因為選進音樂教材只能用國語。郭芝苑曾在六〇年代為《紅薔薇》台語詞原作者詩人詹冰（詹益川）的其他四首詩《天門開的時候》、《五月》、《扶桑花》、《音樂》譜作藝術歌曲，1970年曾為陳聯玉⁵的漢詩《雙溪漁火》、《梧港歸

² 陳郁秀/孫芝君，2000。

³ 1949-1960呂泉生曾主編「新選歌謠」，徵選社會和學校歌曲，前後共出刊了99期。

⁴ 原為台語歌詞，主編「新選歌謠」的呂泉生為使其能順利發表，建議其另用國語歌詞。

⁵ 創作於1965年。

⁶ 本名陳賢，橫詩社成員，是郭芝苑外祖父陳瑛（筆名陳蒼玉）的弟弟。

帆》創作藝術歌曲。礙於環境，都是以北京話譜曲。1971-1975郭芝苑陸續寫了《國花頌》等愛國歌曲和配合政策的《家園好》等獨唱曲，然後一直到1996年才重拾藝術歌曲創作，其中間隔有二十年之久。

當年在台灣大為倡導傳唱的中文藝術歌曲，大部分是在戰前大陸所寫的膾炙人口的樂曲，隨著政權移轉而引進台灣，少部分是後來在台灣創作的。這些中文藝術歌曲的內容不外乎讚嘆祖國山河，懷念斯人故土⁷，歌頌親情愛情⁸，或是藉古詩詞發抒情感⁹，當然還有勇敢振奮的愛國歌曲¹⁰。從中小學音樂課本的選曲以及當年出版的「中國藝術歌百曲集」¹¹可見一斑；一九六〇年之後，從法國回台的許常惠發動了新音樂創作運動，直到八〇年代中葉，約四分之一世紀裡，台灣嚴肅音樂的創作已累積了一些成績。雖然作曲家大部分是土生土長的台灣人，或是已在台灣生活了二十幾年的外省人，由於教育的關係，也由於政治禁忌，聚會討論藝術一不小心就會變成不法集會，所創作的歌曲一不小心也會因歌詞「不當」（在當權者眼中）變成禁歌，嚴重者作曲家還會被冠上反動罪名，所以大家都盡量避免碰觸敏感的議題，器樂曲因為沒有歌詞較無顧忌；歌樂方面，大家都慎選歌詞，其作法：一是為民歌編曲（包含中國大陸各省各族歌謠），二是擷取中國文學例如詩經，唐詩，宋詞等，三是針對甄選通過的歌詞譜曲，四是擷取已出版的現代詩詞，因為已出版表示經政府審查通過了。以呂泉生為例，他在五〇年代之後的歌曲創作轉為中文，像《莎喲哪拉》（徐志摩詞）、《逍遙人》（白居易詞）、《春曉》（孟浩然詞）、《黑霧》（許建吾詞）、《為富不仁》（王文山詞）等，其他作曲家在六〇至九〇年前的歌樂作品題材也不出以上範疇；郭芝苑寫《涼州詞》、《虞美人》、《青年報國歌》、《國花頌》、《牛郎織女》（輕歌劇）、許常惠寫《葬花吟》（獨唱和女聲合唱）、《女冠子》（韋莊詞）、《楊柳詩12首》、史惟亮寫《琵琶行》（女高音獨唱）、盧炎寫《浪淘沙》（女高音與室內樂）、馬水龍寫《寶黛冤》（人聲與器樂）、《唐詩五首》、《懷鄉曲》¹²、《收復神州》（何懷碩詞）¹³、錢南章寫《孤兒行》、沈錦堂寫《漂流》、《月下獨酌》、《正氣歌》、張炫文寫《鄉愁四韻》、《蒼松》、《謁慈湖》、《海峽的明月》、曾興魁寫《詩經蓼莪》、《出塞曲》等，其實這些傑出作曲家所創作的樂曲都是非常優秀的作品。

⁷ 例如黃白的《思鄉》（韋廉章詞）、林聲翕《白雪故鄉》（韋廉章詞）、沈炳光的《冬夜夢金陵》（王文山詞）、劉書廉的《長城謠》等。

⁸ 例如黃白的《玫瑰三願》（龍七詞）、趙元任的《我如何不想他》（劉半農詞）等。

⁹ 例如黃永熙的《陽關三疊》（王維詩）、林聲翕的《滿江紅》（岳飛詞）等。

¹⁰ 例如李惟寧的《枕戈曲》（黃芻詞）、劉書廉《巾幗英雄》（桂永清詞）等。

¹¹ 《中國藝術歌百曲集》，天河出版社，民國66年。

¹² 1971第三屆黃自先生歌曲創作獎佳作。

¹³ 1979中視委託創作。

那些題材也值得譜曲，他們也不是沒有貼近台灣本土的樂曲，只是相對於中國題材少太多了。

較貼近台灣鄉土題材的例如馬水龍的《雨巷素描》是鋼琴曲，郭芝苑的《車鼓舞》、《台灣古樂幻想曲》、《三首民間音樂-劍舞、南管、鬧廳》（管弦樂）、《交響曲-唐山過台灣》等都是器樂曲。從《紅薔薇》之後，一直到解嚴前，郭芝苑的台語歌曲多半是民謠編曲或通俗歌曲。

綜觀1960至1990年間，台灣在藝術歌曲方面的創作一方面延續黃自、趙元任、林聲翕等的系統，手法較傳統，注重旋律性和五聲音階的「中國風格」；另一方面則納進了現代音樂手法，加入非調性的、朗誦的風格，注重個人風格和創新，像《葬花吟》、《浪淘沙》、《寶黛冤》、《孤兒行》等。但不管表現手法和風格如何，都是以北京話發音的所謂中國藝術歌曲或愛國歌曲。老一輩擅長日語和台語的呂泉生、郭芝苑¹⁴、許常惠如此，以台語為母語的馬水龍、張炫文亦如此，客家人的沈錦堂、曾興魁等的情形也不例外，更何況台語非母語的作曲家史惟亮、盧炎、游昌發、錢南章等，大家一律創作中國藝術歌曲，時代背景使然也。

戰後初期呂泉生的《搖籃仔歌》（1945）、《杯底不可飼金魚》（1949）、《阮若打開心內的門窗》（1958）和郭芝苑的《涼州詞》（1947）、《紅薔薇》（1953）這幾首歌曲傳唱至今，歷久不衰，從其歌詞的優雅，旋律的美妙和樂曲整體結構的形式表現，無疑的是台語藝術歌曲的初試啼聲，只可惜數量太少，台語藝術歌曲在戰後就這樣曇花一現之後，自此停滯了約三十年。

四、九〇年代初期的台灣民歌藝術化和台語學校歌曲創作

1991年有一本《台灣歌曲（一）》的歌曲集出版了，共收錄了包括「福佬語系、客家語系、山地語系」53首歌曲，前二者涵蓋民歌、戲曲唱腔、電影歌、早期台語流行歌、客家山歌等48首，「山地語系」指原住民歌曲，只有阿美族、邵族、曹族民歌五首。每首曲子都用附有鋼琴伴奏的五線譜記譜，並有歌曲解說。主編為師範大學音樂系聲樂教授張清郎和李忠男等人，他們受三重地區（四社）和蘆洲、林口等六個扶輪社委託，彙編一本精緻化的台灣民歌曲集。他們邀請了二十多位音樂家來編曲，其中不乏留學歐美的優秀作曲家，像許常惠、陳茂萱、郭芝苑、曾興魁、柯芳隆、錢善華、戴維后等，以及通俗歌曲編

¹⁴ 呂泉生在1985年後，郭芝苑在1992年後才又陸續創作台語藝術歌曲。

曲者、歌唱家、指揮家等。

這個曲集的編曲原則：

(1)以「藝術歌曲」(Lieder)的技巧編曲。(2)用五線譜完整的編寫清楚，…鋼琴伴奏(此為最重要部分，應包括前奏、間奏、尾奏等)。…(3)「調性」應以聲樂家、合唱團所能表現者為原則，…(4)可以轉調或變化節奏或變化曲調，但以能保持原曲韻味為原則。(切忌西洋爵士樂之奏法)。(5)每曲需附加「歌曲解說」(詞曲來源、時代背景及演唱要點等)。

這樣的編曲要點，很明顯的是希望將這些優美動聽，深入人心的通俗曲調(不管是民歌還是流行歌)藝術化、精緻化，如同張清郎在序中所言：

讓聲樂家或合唱團，甚而各種樂器或樂團，能有最高層次的演出。相信有一天，「台灣民歌」必能臻於世界水準的「音樂殿堂」，在世界樂壇上佔有一個重要的席位，也為世人所喜聽和愛唱。¹⁵

為台灣民歌編曲，並不是始於此，很早就有作曲家嘗試，日本時代江文也的《台灣山地同胞歌》、呂泉生的《六月田水》、《一隻烏仔啉救救》(清唱或混聲四部)等，不過都是為合唱而寫；戰後的作曲家也常為台語民歌編曲，但是大都放在「中國民歌曲集」中，做為其中的一小部分，有的是鋼琴曲，有的是兒童歌曲，有的是合唱曲，例如許常惠的「中國民歌鋼琴曲」(1980出版)¹⁶，馬水龍的「中國民歌合唱曲集」(1978出版)¹⁷；郭芝苑曾在1973年作《六首南管調》，1974年作《七首歌仔戲調》，是以戲曲唱腔旋律譜作的簡易鋼琴曲。

前述的這些民歌編曲很少專為獨唱而作，像《台灣歌曲(一)》如此標題和大規模動員，並特別標榜藝術性編作，將之彙編成冊出版的，恐怕史無前例。這本曲集雖然只是編曲，而且囿於民歌、通俗歌謠的侷限性，無法在創作上自由伸展，還稱不上藝術歌曲創作，但仍有其時代意義：一是學界、音樂界打破了台語歌簡單低俗、不足登大雅之堂的既有成見，而認為台語歌曲是可以藝術化的；二是這些知識份子、音樂家實際地付諸行動，先從既有的民歌編作開始嘗試，並將之推廣演唱。

近幾年來，常被選為音樂比賽指定曲和中小學音樂課本歌唱教材而廣為傳唱在台語歌曲《土地之戀》、《風吹》、《叫做台灣的搖籃》(譜例一)，是由音樂教育家張炫文教授所作，他大半生從事音樂教育及民族音樂研究，自1973年以余光中的詩「鄉愁四韻」譜

¹⁵ 張清郎等編《台灣歌曲(一)》，序言，1991。

¹⁶ 其中有《六月茉莉》、《牛犁歌》、《落水天》等。

¹⁷ 其中有《西北雨直直落》、《愛豈得買菜》等台灣民歌。

曲，獲台灣省教育廳「愛國歌曲徵曲比賽」獎項開始至今，已經創作相當數量的歌曲，大部分是兒童歌曲、教育歌曲和中文藝術歌曲。1992年之前，他都選擇國語歌詞譜曲，從沒想到用方言來寫歌，之後，卻用台語歌詞譜了許多優美動聽的歌曲。合唱指揮徐珍娟轉述他的話說，其轉變來自一位在彰化縣(當時是民進黨的周清玉當縣長)任教的國小老師的反映，因為上課要教唱台語歌曲，課本上的《望春風》、《四季紅》雖然歌詞優美、曲調迷人，卻是少女懷春和男歡女愛的情境，是否適合中小學生學唱，讓她產生困擾。這個問題使張炫文思考到應該用母語為學子寫一些曲子，剛好他的好友林武憲(兒童文學家)寄了一些新創作的台語兒童詩給他，請他譜曲。他覺得這些詞既有文學性、鄉土性，又有教育性，而選了《豆芽菜》、《月光光》、《草仔枝》等詩來寫歌，沒想到非常受歡迎；接下來的幾年，他陸續發現一些文辭淺白、情感真切感人的台語詩作，情不自禁的就繼續創作台語歌了。¹⁸

張炫文這十多年來的作品有《阮的愛在這》(洪志明詞)、《咱愛溪水擺清清》(謝安通詞)、《風吹》(吳秀觀詞)、《種樹仔》(林武憲詞)、《種一橫花》(嚴詠能詞)、《草仔枝》(林武憲詞)、《叫做台灣的搖籃》(謝安通詞)等至少12首台語歌曲創作。

張炫文的這些歌曲，就他本人的觀點，謙稱實在稱不上是藝術歌曲，它們最早是在八〇年代初期，因為民進黨縣長開始鼓勵台語歌曲教唱，卻苦無合適的歌曲後，才開始了其台語歌曲創作之路。畢業於師大音樂系的張炫文，並非作曲組主修，他不強調新穎的創作技法，反而著重在演唱者與欣賞者的感動，因為他認為如果歌曲過分重慶技巧的追求，將失去音樂的動人本質。他說：

歌唱是人類最方便、最主要，同時也是歷史最久遠的音樂表現方式；歌唱所不可或缺的歌曲，則不論在任何時代、種族或地域，都是流傳最普遍、影響最深遠、需求量最大的音樂體裁。我國許多前輩作曲家的創作，幾乎都以歌曲為主，…然而近半世紀的台灣，許多作曲科班出身的作曲家，…總是以器樂創作為主，…即使難得寫了歌，也似乎著重於技巧是否新穎？手法是否獨特？但卻不在乎演唱者與欣賞者的感受。長此下來，終於慢慢和社會大眾脫節，造成既不喜歡流行歌，又無法接受現代音樂的聲樂家、合唱團、愛樂者…每當想要唱些反映當前社會生活、抒發人們思想感情、滋潤撫慰人們心靈，並且又能引起普遍共鳴的歌曲時，總是難免感嘆好歌難求。¹⁹

¹⁸ 徐珍娟〈細說張炫文教授〉，《鄉音歌韻土地情—合唱作品發表會》節目單，2002。

¹⁹ 張炫文〈作曲家的話〉，《鄉音歌韻土地情—合唱作品發表會》節目單，2002。

類似張炫文先是為了鄉土歌曲教學而作，後來積極尋找台語詩詞而譜曲的情形，在多位音樂老師身上都可發現，像連信道、張清郎²⁹、李忠男³⁰、陳武雄、黃南海等，由於張炫文曾從事台灣民歌和歌仔戲音樂研究多年，頗能適切地掌握台語這個聲調語言與音樂旋律語法的關係，所以他的歌曲總是獨具一格又令人感覺十分親切。但誠如他所謙稱的，這些台語歌曲尚未達到藝術歌曲的境界，我們也發現九〇年代上述音樂老師創作的這些台語歌曲雖然加進了鋼琴伴奏，多半是簡單的和聲，也許在語言／旋律的結合上多所講究，曲調亦優美，但是歌唱技巧的要求、詩詞意境的烘托或整體歌曲的結構曲式，都尚未達到相當的藝術水準，就像張炫文所言，這些歌曲面於該創作動機與教學目的，限制了許多自由創作空間。例如為了考量學生的讀誦與演唱能力，所寫的歌曲音域狹窄、調性單純，甚至臨時記號也不太能自由運用。不過即使如此，台語歌曲的創作已經超越出流行歌曲的局限，在質與量上不斷的提升，我們或許可以稱這些歌曲為台語藝術歌曲的雛形，或是初級的台語藝術歌曲。

約在同時期，在國家音樂廳有幾場值得一提的音樂會，首先是1993年一月和九月的兩場藝術歌曲發表會「虛谷詩樂」³¹和「虛谷詩歌之夜」，作曲家游昌發前後為詩人陳虛谷（1896-1965）的詩譜寫了三十二首新曲，這是碩漢文化學會當年「紀念台灣文學家陳虛谷」三個系列活動的一項，其他尚有以陳虛谷為專題的兩天文藝營及學術研討會。演唱會的舉辦除了是作曲家的新作發表之外，也是紀念陳虛谷這位台灣本土先賢，他不僅是日治時期的抗日文化運動健將，也是台灣三〇年代新文學的啟蒙人之一。陳虛谷豐富而多樣的新舊詩作猶如一部台灣人民生活史，無論描寫農村苦樂、打禪機、講童趣、談愛情，或是抗日愛國詩，皆可反映當時台灣人民心聲。

游昌發所譜的歌曲有諷刺詩的《三首諷刺詩》（「春柳」、「春蠶」、「南洋蘭開花在鄉樹上」），有描述農民愁苦的《農村苦歌四首》、《縱貫鐵路》，亦有憂國之情的《夢灌園³²老》、《追悼孫中山先生》，以及人生感慨的《腳去》等等，其中多半是舊體詩，游昌發也多以國語發音譜曲，少數幾首註明用台語歌唱，五言絕句《由村山儲水池》為國台語皆可演唱，標明用台語演唱的「三首七絕」《我貪》、《夢灌園老》、《幽趣》³³歌詞都是七言絕句，歌曲約為16-22小節的短曲，運用的作曲技法較新，全音音階、不解決的增四和弦等，全然不同於前述的通俗易唱的教育歌曲。

²⁹ 張清郎《如何演唱台灣歌曲》，1998。

³⁰ 李忠男編著《台灣歌歌土情—台灣歌曲演唱曲集》，2004。

³¹ 發表《縱貫鐵路》、《農村苦歌四首》、《追悼孫中山先生》、《寶雨錫老秋先生墓》、《春日遊園》、《由村山貯水池》、《偶成》、《夜觀天象有感》、《蛙聲》、《村居雜味之七》等曲。

³² 灌園指林獻堂。

雖然作曲家這三十二首創作中只有四首歌曲用台語，在台灣數十年新音樂創作史上，這是第一次有作曲家採用本土詩人如此多的詩詞譜成藝術歌曲，在台灣音樂史上算是值得一書。

五、台語藝術歌曲從海外傳唱至國內—林福裕與蕭泰然的成就

回顧九〇年代初期國內歌樂創作中，除了聲樂家、音樂老師的一些為教育目的或合唱需求創作的台語歌曲，以及作曲家游昌發的四首舊體詩歌曲外，幾乎還看不到深刻的台語藝術歌曲創作，倒是旅居海外的音樂家因為遠離國內政治環境，也因應旅外台胞的需求，而創作了數十首膾炙人口的台語藝術歌曲。林福裕在1989年後移居美國，多首優美感人的台語藝術歌曲都在之後這段期間譜成，他的第一首台語藝術歌曲《想起》（譜例二）完成於1992年冬，他曾表示：

回想起這首《想起》該是讓我決心投入於“台語藝術歌曲”寫作關鍵性的一曲，…從黃靜雅小姐的歌詞中我發現了台語的文學美以及台語歌詞與音樂相結合後的發展空間與可能性。…³⁴

從林福裕將台語藝術歌曲用“”劃弧起來，可以想見，台語藝術歌曲這樣的曲種在當時的作曲家心目中尚未真正成型。林福裕在1993年後積極創作台語歌曲，林邊的詩《夢你》、《淡薄仔朋友》、《想》、《伊住在阮心內》、《暗暝》就是他在1993-1995年譜成歌曲的；之後他又陸續採用了莊柏林、路寒袖、陳謙、許常德、白蕊的台語詩詞入樂，而成就了以下所述的樂譜出版和音樂會。

1995年收錄了林福裕九首、蕭泰然四首曲子的《台語創作藝術歌曲集》樂譜出版了，這可能是台灣出版史上的第一本「敢用」台語藝術歌曲為題的樂譜，在這之前，台語歌曲歌本幾乎都只收錄旋律，加上鋼琴伴奏的樂譜，我們看到的是「台灣鄉土歌謠」、「台灣歌曲」、「本土歌謠」、「台灣民謠」、「台語合唱曲」等類似的名稱，從沒有人真正用過「台語藝術歌曲」的名稱來出版樂譜。林福裕一生奉獻於兒童音樂、合唱音樂的創作和推廣，是一位努力耕耘的歌樂作曲家，為了這本曲集，他曾表示：音樂是世界性的語言，唱台語歌曲並不限定於會說台語的族群，只要透過加註羅馬拼音與英文對譯，幾乎也能讓外國聲樂家合唱團開口唱台灣歌。他努力結合海內外詩人的雋永詩詞，譜寫出數十首台語藝術歌曲。

³⁴ 林福裕《台語藝術歌曲集（一）》，1999，p.36。

次年1996年2月5日在台北的國家音樂廳舉辦了一場標題「鄉土心、母語情」的演唱會，有獨唱、合唱，共演唱林福裕的27首不同時期的歌曲，全部是台語發音，這場音樂會被稱為「史上第一次全場以台語演唱登臨國家音樂殿堂」的音樂會，林福裕寫道：

經過一段漫長黑暗的歲月，咱的母語『台灣話』終於出頭天，重見天日。處在二十世紀末的台灣社會，講台語成爲一種時髦與流行，連往來台北的國際班機也都以台灣話作爲主要的廣播語言了。就音樂界而言，曾被禁唱多年的許多台語老歌，突破一切禁忌，一一被搬上號稱藝術殿堂的國家音樂廳的舞台。而具備完整型態與深度之台語歌詞也陸續出籠，成爲視聽傳播界的寵兒。²⁵

這場音樂會的實況錄影並在海內外的電視媒體一再播放達七個月之久，引起很大的迴響。當年還有台北市長陳水扁的賀詞：

…音樂家林福裕先生一向默默地爲他所熱愛的鄉土奉獻心血，從早期家喻戶曉的《白鶯鶯》、《天黑黑》、《火金姑》等鄉土作品，至旅美後所譜寫的《故鄉的鳳凰花》、《咱的故鄉台灣》等歌曲，每一首無不自然流露他對故鄉台灣的真摯情懷在此，本人除對林先生四十年如一日致力於提昇本土音樂文化，將台灣臻於一流的藝術作品，進而邁向國際樂壇所有的一番苦心，深表敬意外，誠盼林先生再接再勵譜出更多更美的鄉土歌曲，也期許更多的青年才俊投入發展本土文化的行列，讓台灣本土藝術文化光照寰宇。²⁶

另外，教世傳播協會創辦人彭蒙惠亦給予賀詞：

音樂總被公認爲一種國際語言，而每一個樂章又有它個別的語言。每一位音樂家總是透過音樂向他的聽眾傾訴他的理念和情感，而當音樂家用他的母語譜成音樂時，這感情更是強烈澎湃的。林福裕先生不僅是一位傑出的音樂家，更是『母語音樂家』中的佼佼者。雖然有許多成功的音樂會，但我總是對他這種獨特的音樂饗宴激賞不已。融合他精緻的音樂專業手法及他對母語的深厚感情，深信這次史無前例的音樂會，必將爲台灣的音樂注入一股新的生命。²⁷

一年半後，1997年9月6日於國家音樂廳接續舉辦第二屆「台語藝術歌曲之夜」，再度演唱林福裕的台語歌曲作品，除了民謠編曲和一些兒童歌曲外，並發表了數首新的藝術歌曲。

是否這兩場音樂會開啟了台灣爾後全面重視各族群母語歌曲的風氣，我們不得而知，但可以確定的是，在代表優質音樂表演的國家音樂廳上能准予全面性的台語歌曲演唱，而

²⁵ 同上註，序文。

²⁶ 國家音樂廳「鄉土心、母語情」演唱會節目單，1996.2.5。

²⁷ 同上註。

且不僅創作者是爲人景仰的作曲家，表演者亦是向來演唱西方古典音樂、有一定水準的聲樂家及合唱團，象徵了台語創作歌曲告別了「粗鄙低俗」的印記，並登上藝術作品的殿堂。

蕭泰然的情形，多少和林福裕有一些類似，都是旅居海外後才創作了許多台語藝術歌曲。蕭泰然原爲傑出的鋼琴家，1977年移民美國，八〇年代漸漸將重心放在創作，初時爲歌樂及器樂小品，1987年後則創作多首大型管弦樂（交響曲、協奏曲、1947序曲），邁向專業作曲家之路。當時國內在美羅島事件（1979年）之後，社會逐漸開放，要求民主化的聲浪排山倒海，但是創作的氛圍仍舊保守；在美國的蕭泰然由於遠離台灣的政治，反而能盡其所能地爲台灣人譜曲。當年旅居美國的台灣人，有些是留學生畢業後找到工作定居下來，也有些是黑名單有家歸不得，或者兩者皆是，特別是台灣同鄉會，他們不僅期待國內民主化腳步加快，更積極參與各種能建立台灣人信心的文化活動，而音樂最能感動人心、激勵人心。對這些離鄉遊子卻熱愛故鄉的海外台灣人，蕭泰然確確實實用音樂反映了他們的心聲、撫慰了他們的心靈。

蕭泰然的歌曲目前蒐集到的獨唱譜大約有六十幾首，其中若扣除社團的會歌、英文歌曲、台語聖詩、中文歌曲外，台語藝術歌曲至少有三十多首之多，蕭泰然的歌詞沒有徐志摩、余光中、痲弦、鄭愁予北京話的詩，而是賴和、李敏勇、林央敏、許丕龍、鄭兒玉等的台語詩詞，他也自己寫歌詞，感人肺腑的《出外人》和幽默俏皮的《點心擔》（1978），就是他有感而發寫的。而內容往往表達對台灣的深切情感，例如向陽的《阿母的頭髮》（1988）、東方白的《上美的花》，李敏勇的《愛與希望》（1994）、《百合之歌》（1997）、《自由之歌》（1999）等，而用林央敏詩作所作的歌曲《嚮通嫌台灣》已收錄進音樂課本，並另有合唱譜。

蕭泰然的台語歌曲深切地能掌握台語文特色和發揮其美，就如本文導論所述，台語是一種音與音之間具有相對高低的聲調語言，不同於西方語系。在歌唱中，音韻聲腔的講究比西方歌樂有過之而無不及。在民間音樂中，歌詞唱的叫聽不出意思或與原意完全走樣，藝人稱爲「倒韻」，是很嚴重的錯誤。可是從另一方面來看，過分遷就語言的聲韻高低，可能就會限制了作曲家在旋律上自由發揮的空間，如何在爲台語詩詞譜曲時，既能維持旋律的音樂性又不至於倒韻，可以說是非常不容易的事。而蕭泰然在這方面的掌握可以說如神，例如《上美的花》（譜例三）中的上美（最美）必得低音往上，並在美字唱出時馬上向下，否則很可能唱成「相隨」；《夢中轉去咱兜》（《團圓》）中的轉去（回去）一定是向下的音程，否則會變成「斷去」（斷掉）。在節奏上的運用也很重要，

譬如「的」不是重要的字，蕭泰然就會巧妙的用短音或放在弱拍上，像「你的戀愛」節奏是用長-短長長；「傷心在笑」的在為短音，就不適合拉長音或拖腔。還有很多講究之處，蕭泰然都做的很好。

蕭泰然的歌曲創作，曾被作曲家兼音樂學家的台灣師範大學音樂系教授許常惠（1929-2000）讚譽有加，視其為台灣藝術歌曲的建立者，他說：

台灣藝術歌曲是從一九九五年蕭泰然開始建立。或許在之前臺灣也有不少原創的歌曲，但真正有系統，並創作出足以在學術上佔有一席之地之藝術歌曲的台灣歌曲，當屬蕭泰然。²⁸

許先生對蕭泰然的推崇其來有自，因為蕭泰然的台語創作歌曲在質與量上，都比其他作家來的均衡，堪稱別具一格，其藝術性也達到一定的水準。他認為「音樂就是要與人分享，使聽眾有所共鳴。」²⁹雖然他亦受過現代音樂技法訓練，也曾運用非調性，十二音手法，大部分的樂曲還是以調性加調式的音樂語法，著重旋律性和歌唱性，尤其他原是傑出的鋼琴家，深知鋼琴語法，所寫的藝術歌曲之鋼琴部分，頗能烘托出歌詞的意境和情趣，每一首樂曲都有其特性和風格，上述的《上美的花》就是很好的例子。

林福裕和蕭泰然的台語藝術歌曲先是在海外創作、傳唱，然後回到台灣公開發表、出版樂譜及唱片。在台灣的音樂家也紛紛加入台語藝術歌曲的創作，但也都在九〇年代之後。呂泉生在他退休後（1986）重拾台語藝術歌曲創作：《我愛台灣的家鄉》（王昶雄詞）、《結》（王昶雄詞）（1986）、《我的爸爸》（呂泉生詞）（1990）等，1991年他移居美國依親，雖然年歲已大，仍有一些台語歌曲創作，像《四人搖籃歌》（江蓋世詞）（1992作，1998修改）。

在管弦樂創作方面有了不起成就的作曲家郭芝苑五十年的創作生命中，歌曲一直是他未曾中斷的創作類型，戒嚴時期只能寫寫中文歌，真正能如魚得水投入台語藝術歌曲寫作亦在近十年來，1992年有《阿！父親》（阮美姝詞）為二二八受難者阮朝日之女阮美姝而寫，1994年後則在青年聲樂家阮文池——他的忘年之交的鼓勵下，積極的創作台語藝術歌曲。特別是在1996年後，郭芝苑接觸了一些台語詩詞後有更多的作品，他曾表示：

…戰後的台灣，在國民黨的統治之下至少有二十年的時間是文化的沙漠，無樂之邦。更慘的是，在「反共政策」、「戒嚴」、「國語政策」變成「禁說國語」嚴厲實施的環境下，真正變成失聲的一代。…由紐約回來的同鄉子弟阮文池，…我們約定一起攜手作台語

²⁸ 蕭華容，2002，p.143。

²⁹ 同上註，p.121-122頁。

歌曲運動。³⁰

郭芝苑的台語藝術歌曲，連同早期的創作共收錄了十九首在《郭芝苑台語歌曲集（獨唱、合唱）》（2003）的第一部分「藝術歌曲」中，其中至少有五首的歌詞來自律師詩人莊柏林之手，即《秋盡》、《红柿》、《寒蟬》、《神囑愛買票》、《死神來搗門》；另外還有《淡水河畔》（詞／巫永福）、《阿媽的手藝》（詞／許玉雲）、《阮若打開心內的門窗》（王昶雄詞）³¹、《花開情也開》（詹益川詞）等；有幾首值得注意的是，早期以北京話發表的《涼州詞》（1947）、《雙溪漁火》（陳聯玉）（1970）、《梧港歸帆》（陳聯玉）（1970）亦收錄在這本台語歌曲集，在筆者與主編也是男高音的阮文池討論後，咸認為郭先生對北京話其實並不在行，在創作舊體詩時，以詩的意境和吟詠為主，用接近古音的台語語音來演唱，一樣貼切。郭芝苑在2000年所譜的《四時閩思》（陳瑞）³²、《連夜接天時》（陳瑞），則毫無疑問的是以台語發音為譜曲依據。

透過多位歌曲作家以及呂泉生、張炫文、林福裕、蕭泰然、郭芝苑等作曲家的耕耘，在二十一世紀初，台語藝術歌曲儼然成型。

五、台語藝術歌曲類型與未來展望

從戰後1945年至2000年世紀交替，半世紀以來，綜觀台語創作歌曲的發展，從民歌編曲、旋律寫作，歷經醞釀，嘗試到真正藝術歌曲的形成，從音樂的角度，我們可以觀察到台語藝術歌曲的幾個類型：

第一個類型是初階的台語藝術歌曲，是民歌風格的、較淺顯的台語藝術歌曲。除了前述戰後初期的幾首曲子，例如呂泉生的《搖籃仔歌》，指的是為教學而作或先為合唱而寫後改為獨唱曲的台語創作歌曲，這類歌曲最多，例如張清郎的《台灣人》、張炫文的《叫做台灣的搖籃》（譜例一）等。歌詞多為台灣當代台語詩詞，通俗易懂，並反映一般民眾的生活樂趣和情感。歌曲注重歌唱性和一般人演唱的程度，伴奏方面多為和聲式伴奏（harmonic accompaniment）手法，琶音、和弦式的最常用，各曲的伴奏音型和風格大同小異；通常音域較狹窄，調性單純，有時運用五聲音階和潤色的和聲外音，不太運用轉調，即使有也很簡單。

第二個類型是古典/浪漫加上五聲音階音樂語法的台語藝術歌曲，歌詞來自古詩詞。

³⁰ 《郭芝苑台語歌曲集（獨唱、合唱）》作曲家序，2003。

³¹ 和呂泉生的為同一首詩。

³² 台灣詩人陳瑞，筆名陳蒼玉，為郭芝苑外祖父。

台灣詩人的舊體詩詞（如七言絕句）或當代詩人作品，採用較古典的音樂語法，一般都不長，多半為調性/調式音樂，抒情性強，注重詩的意境和吟詠，鋼琴部分不僅僅是陪襯，而是有獨立的特性和風格，尤其講究如何襯托詩意和整首曲子的結構，常隨著詩詞轉折而轉調。此類型歌曲亦多，但通常需要受過聲樂訓練者才能勝任其演唱。例如郭芝苑的《紅薔薇》、《涼州詞》、林福裕的《想起》（譜例二）、《夢中的羅曼思》、蕭泰然的《上美的花》（譜例三）等。

第三個類型是現代音樂手法的台語藝術歌曲，歌詞有舊體詩，但大部分是現代詩，旋律和鋼琴部分是一體，著重在整體的表現，有調式加非調性手法的，也有完全用非調性的現代音樂手法，有的朗誦意味很強。例如游昌發的《我貪》（譜例四）、林福裕的《看破》（譜例五）、郭芝苑的《死神來預門》（譜例六）等。這類樂曲在已出版的曲譜中數量較少，但是投入此類樂曲創作的作曲家有越來越多的趨勢。

二十一世紀初的台語藝術歌曲已經形成了，可是我們看到的作曲家幾乎都是老一輩的，其他以台語為母語，一向也寫歌曲的中壯年作曲家卻少有台語藝術歌曲創作，追究其原因，困難應該是來自整個大環境，在此嘗試分析其主要原因：

- (一)作曲家不熟悉台語入樂的規則。作曲界的領導精英目前約五、六十歲，他們都接受戰後的國民政府教育，基本上是尊北京話輕台語的環境和訓練，長久以來並不熟悉使用台語創作歌曲，而台語又是一種聲調的語言，入樂有其講究之處，因此他們感到有很大的困難，更遑論不太會說台語的五十歲以下的年輕作曲家了。
- (二)長久以來缺少優美能反映時代情感的台語歌詞。由於長達半世紀的推行國語政策和三十八年的戒嚴，從事文學創作的人早已用北京話來創作，幾乎找不到適當的人來為台語歌曲寫歌詞，八〇年代之後雖然有台語文學的興起，也一直要到九〇年代才普遍起來，而適合入樂的歌詞也不是俯拾即是，作曲家常常是巧婦難為無米之炊，醫生詩人王昶雄的詩作常被入樂，主要因為他是音樂家呂泉生和郭芝苑的好友；律師詩人莊柏林近年來的詩作常被許多音樂家採用，像黃南海就至少譜了二十曲，除了他們是好友外，台語詩的出版、推廣應是重要原因。
- (三)寫了曲子找不到合適的聲樂家發表。所謂的藝術歌曲在於歌詞、音樂都要有一定的質，通常需受過聲樂訓練者才能勝任，但是國內的聲樂家大都是受西式美聲唱法訓練，以義大利歌曲、德文歌曲或英文、法文歌曲為主要學習內容，從前連唱唱中文藝術歌曲都需極大的勇氣了，何況一直被貶低的、不被視為藝術歌曲的台語歌曲；當然除了勇氣和意願問題外，很多歌唱家亦無把握能夠唱好。

四)台灣當代作曲家都受了很新的現代音樂訓練，也多創作嶄新的現代音樂：反旋律、不協和、非調性、前衛音響等一般愛樂者不熟悉的音樂語彙，為台語詩詞寫作歌曲到底要採用現代技法呢？還是古典手法呢？是要面對自己求新求變的創作態度呢？還是要考慮演唱、聆聽的對象。對郭芝苑、蕭泰然一輩的作曲家也許不是問題，對中壯年或更年青一代的作曲家則常產生困擾。

五)台灣作曲家的創作不受重視。長久以來台灣社會上的精英份子古典音樂的素養上普遍不佳，而少數真正喜愛古典音樂者又是以西為貴的崇洋，並不珍惜台灣作曲家的創作，台灣作曲家整體上創作的量還是很少，何況一直處於邊緣的台語藝術歌曲。

六)除了上述主要原因，當然還有作曲家個人的種種因素。譬如有的人本來就傾向創作器樂曲，不太寫歌曲；或者是有的作曲家雖然寫很多聲樂曲，但多半是合唱曲，少寫獨唱曲等等。

不過，2004年9月17日在國家演奏廳的一場音樂會也許會有一些激勵與改變，那是由聲樂家曾道雄策劃的「台語創作歌曲之夜」，共演出九位作曲家26首歌曲，包括23首台語歌曲，3首客語歌曲，其中有些是已傳唱多時的舊作，像郭芝苑、張炫文、蕭泰然、連信道的曲子，以及曾興魁的客語歌曲；其他是為了這場音樂會而寫的首演歌曲，像柯芳隆的《二二八放水燈》（黃越綏詞）、《讀醉》（周義雄詞）、賴德和的《油桐花若開》（陳明仁詞）、《若是到恆春》（宋澤萊詞）、《感謝》（林武憲詞）、張邦彥的《板橋美麗你咁知》（韓瑞宇詞）、《水雲邊》（黃越綏詞），共有五位聲樂家參與演唱：林文俊、陳盈伶、許德崇、許恩綾和羅惠真，這幾位聲樂家的演出讓每個觀眾都能感受到他們的用心投入和熱情，雖然在台語發音、音韻轉折上還不能盡善盡美，但思考到這些年輕歌者的經歷，這樣的表現已經是難能可貴了，假以時日必能有更貼切和感人的演出。

張邦彥、賴德和、柯芳隆三位都是資深的作曲家，最近終於開始嘗試創作台語藝術歌曲了，他們都覺得台語雖然是自己熟悉的母語，要寫好藝術歌曲的確是很不容易，但是他們都克服了困難，而且表示還會繼續寫下去。

其實柯芳隆曾在1996年時試作了一首台語藝術歌曲《頭一攤》，2000年更採用了詩人林央敏的台語詩「希望的世紀」，創作了大型管弦樂合唱作品《2000年之夢》三樂章，此曲柯芳隆雖是為合唱團而寫，卻是跨出了前述的困境，他找到了可以感動的台語詩，找到了自己表現的音樂語法，也找到了台語音韻入樂的訣竅，所以《二二八放水燈》、《讀醉》寫來流暢感人。

用台語詩詞創作大型合唱音樂的，另外一位作曲家金希文在1994年也開始嚐試了：

《關懷台灣系列組曲-寫給合唱及管弦樂》，此組曲共有六首：「風中的種子」、「日出台灣」、「手裡的風箏線」、「催連的時代」、「黃昏亦芬芳」、「希望之網」（耶引詞），先後完成於1994-1999年，金希文表示：「台語歌詞會帶出相當不同的曲風，在地人文化的感受也比較明朗。」²²另一位舉足輕重的作曲家潘皇龍藝術歌曲較少，不過他的《陰陽上去》系列（1992/1995）倒是值得一提，這是為一位唸唱者、混聲合唱和器樂的聲樂曲，結合了國、台語，是一首充滿諷刺、醒世及現代主義趣味作品，這首樂曲的形式風貌未嘗不是未來台語藝術歌曲創作的另一種型態。

六、結語

本文對台語藝術歌曲的探討只是初步的，因為很多台灣作曲家的作品尚未付梓出版，在資料的蒐集上，難免有疏漏之處，將在未來的研究上再陸續補齊。回顧這十多年來，從老一輩的呂泉生、林福裕、郭芝苑、張炫文、蕭泰然等對台語藝術歌曲創作的投入，到進入二十一世紀，張邦彥、賴德和、潘皇龍、柯芳雄、金希文等這些舉足輕重的中壯年作曲家對台語聲樂作品創作的投入，還有聲樂界大老曾道雄、張清郎、林玉卿以及年輕的許多歌唱家的參與演唱和教學，顯現出台語藝術歌曲的創作和演出已獲得音樂界普遍的支持，在未來，也將有更多的音樂家投入。

如果我們將台語藝術歌曲的範圍擴充至室內樂歌曲、管弦樂歌曲、朗誦風格樂曲、雙語歌曲等，則其發展將更加廣闊，而歌曲的風格、形式也將伸展至各種類型，朝更多元、更有時代性的方向邁進。

²² 金希文《留心》CD唱片說明，台北：關聲公司。

參考書目

- 林福裕（1996）「鄉土心、母語情」演唱會節目單，國家音樂廳，1996.2.5。
 洪惟仁（1985）《台灣河佬話語聲調研究》，台北：自立晚報。
 郭乃厚（1986）《台灣基督教音樂史綱》，台北：橄欖文化事業基金會。
 孫芝君（2002）《呂泉生—以歌逐夢的人生》，台北：時報文化出版公司。
 陳郁秀/孫芝君（2000）《張福興—近代台灣第一位音樂家》，台北：時報文化出版公司。
 徐珍娟（2002）〈細說張炫文教授〉，《鄉音歌韻土地情》音樂會節目單，2002.6.2。
 莊永明（1994）《呂泉生的音樂世界》，台中：台中縣立文化中心。
 張炫文（2002）〈作曲家的話〉，《鄉音歌韻土地情》音樂會節目單，2002.6.2。
 張清郎（1900）《如何演唱台灣歌曲》，台北縣：前程企業管理公司。
 游昌燮（1993）〈我怎麼寫這些歌〉，《虛谷詩歌之夜》音樂會節目單，1993.10.3。
 陳碧娟（1995）《台灣新音樂史—西式新音樂在日據時代的產生與發展》，台北：樂韻出版社。
 黃裕元（2000）《戰後台灣流行歌曲的發展（1945-1971）》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文。
 黃俊傑（1990）《台灣意識與台灣文化》，台北：中正書局。
 楊麗仙（1986）《西洋音樂史綱》，台北：橄欖文化事業基金會。
 楊麗祝（2000）《歌謠與生活》日治時期台灣的歌謠集及其時代意義，台北：稻香出版社。
 顏華容（2002）《蕭泰然—浪漫台灣味》，台北：時報文化出版公司。
 顏祿芬（2004）《蕭泰然音樂創作的風格與特色》，「蕭泰然音樂學術研討會」，高雄市文化局。

樂譜

- 呂泉生（1985）《呂泉生歌曲集—獨唱曲》，台北：樂韻出版社。
 （1997）修訂一版《呂泉生歌曲集—最新創作與合唱》，1992初版，台北：榮冠樂譜出版社。
 李忠男編著（2004）《台灣歌鄉土情—台灣歌曲獨唱曲集》，台北：樂韻出版社。
 林福裕、蕭泰然（1995）《台語創作藝術歌曲集》，台北：鄉韻文化出版社。
 林福裕（1999）《台語藝術歌曲集（一）》，台北：樂韻出版社。

- (1999)《台語藝術歌曲集(二)》。台北：樂韻出版社。
- 郭芝苑(1996)《郭芝苑獨唱曲集》。台北：樂韻出版社。
- (2003)《郭芝苑台語歌曲集(獨唱·合唱)》。阮文池主編。台中縣：私立靜宜大學人文科。
- 張炫文(1985)《張炫文獨唱歌曲集》。台北：樂韻出版社。
- 張清郎等編(1991)《台灣歌曲(一)》。台北……
- 游昌發(1993)《虛谷詩歌》。台北：藝友出版社。
- 賴德和(2004)《油桐花若開》、《若是到恆春》、《感謝》影印譜，賴德和提供，未出版。
- 蕭泰然《上美的花》等獨唱歌曲樂譜。台北：蕭泰然文教基金會提供，未出版。
- 潘皇龍(1992)《陰陽上去》影印譜，潘皇龍提供，未出版。
- 《愛國歌曲暨藝術歌曲集—紀念黃自先生歌曲創作及佳作第二集》(1975/民國64年)。教育部社會教育司編印。

影音資料

- 金希文(2000)《留心》，指揮/金希文，演奏/管弦樂團。台北：聞聲公司。
- 林福裕、蕭泰然(1985)《台語創作藝術歌曲集》，演唱/葉君儀、歐秀雄，伴奏/王愛倫、許景清。台北市：鄉韻文化事業有限公司。
- 柯芳隆(2000)《柯芳隆作品專輯(一)》，「2000年之夢」指揮/陳博治，台灣師範大學音樂系交響樂團與合唱團 & 新竹市立混聲合唱團 & 新竹中學合唱團。綠洲傳播文化事業製作，非賣品。
- 郭芝苑(2001)《郭芝苑台語歌曲演唱會》，阮文池、邱彥玲獨唱，通霄鎮欣新等合唱團。2001.7.14音樂會錄音。
- 張炫文(2003)《張炫文作品發表》高雄市台灣合唱團演唱專輯II，指揮/王禎妃，伴奏/陳怡真、吳琳如、王禎妃。高雄市：高雄市台灣合唱團。
- (2004)《張炫文創作台語歌曲》。作曲家自製光碟，非賣品。
- 曾道雄策劃(2004)《台語創作歌曲之夜》，國家演奏廳2004.9.17音樂會實況錄影DVD，非賣品。
- 蕭泰然(2000)《獨唱作品專輯I》，女高音/陳麗嬋。台北市：財團法人蕭泰然文教基金會 & 望春風文化事業股份有限公司。

- 蕭泰然(2001)《戀鄉情懷》。台北市：財團法人蕭泰然文教基金會 & 望春風文化事業股份有限公司。
- 蕭泰然(2001)《愛與希望》，蕭泰然合唱作品集II，指揮/蘇慶俊，女高音/傅上珍，鋼琴/蔡昱珊，演唱/福爾摩沙合唱團。台北市：財團法人蕭泰然文教基金會 & 望春風文化事業股份有限公司。

網路資料

- 李筱峰〈戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《時代心聲》，
http://www.jimlee.idv.tw/art_01_20.htm，2005/3/7。
- 〈台語創作歌曲之夜聽見台灣之美〉，《大紀元》，
<http://www.epochtimes.com/gb/4/9/9/n654863.htm>，2004/9/9。
- 阮文池〈我的母語與藝術〉，《台灣教師聯盟》，
<http://utt.tntr.tn.edu.tw/我的母語與藝術.doc>，2005/3/7。
- 張炫文，〈台灣閩南語詞曲創作的過去、現在與展望〉，《省交樂訊》第73期，
<http://www.taiwanchorus.org.tw/c-TaiwanFolkStudy.htm>，2004/10/21。
- 陳虛谷—默園詩人網頁，首頁 | 詩人 | 生平 | 作品 | 詩樂 | 論述 | 手稿
http://residence.educities.edu.tw/hsaioming/htm/2re/2re_frame/re_main.htm，2005/3/7。

譜例

【譜例一】第一個類型：初階的台語藝術歌曲。伴奏方面多為和聲式伴奏，音域較狹窄，調性單純，有時運用五聲音階和潤色的和聲外音，不太運用轉調，即使有也很簡單。

叫做臺灣的搖籃

有感情地 $\text{♩} = 72$

謝文迪 作詞
陳保元 作曲

有一個籃，裝著咱二千萬
人，這顆
神奇の籃，伊的名
叫做臺灣。

(部分曲譜)

【譜例二】第二個類型：古典/浪漫音樂語法的台語藝術歌曲。多半為調性/調式音樂，抒情性強，注重詩的意境和吟詠；鋼琴部分不僅僅是陪襯，而是有獨立的特性和風格，尤其講究如何襯托詩意和整首曲子的結構，常隨著詩詞轉折而轉調。

想起

Adagio $\text{♩} = 72$

黃靜雅 作詞
林福柏 作曲

這歌是咱古昔的
候個天，為什麼找無阮的
伙拉互；這歌是咱行遊的
漢邊，是怎麼
基單寂寞的
暗眼。

(部分曲譜)

【譜例三】第二個類型：古典/浪漫音樂語法的台語藝術歌曲

上美的花

東方白 作詞
蕭泰然 作曲

Andantino $\text{♩} = 78$

上美的花 請用你 上美的花

開在 如

(部分曲譜)

【譜例四】第三個類型：現代音樂手法的台語藝術歌曲。歌詞有舊體詩，但大部分是現代詩，旋律和鋼琴部分是一體，著重在整體的表現，有調式加非調性手法的，也有完全用非調性的現代音樂手法，有的朗誦意味很強。

陳虛谷 作詞
游昌發 作曲

我貪 三首七絕之一

$\text{♩} = 24$ 台語

深宵一枕自

懷戀 如水心清

(部份曲譜)

《亞細亞的孤兒》 vs. 《向前走》 ——談臺灣流行音樂研究的瓶頸與願景

徐玫玲

摘要

臺灣流行音樂的研究可以解嚴前後作一重要的區隔。1987年以前，有關臺灣流行音樂多以「報導」，或歌譜的出版為主；1987年後，因為政治社會的開放與自由，引發學術上對此議題高度的關注。許多的專書與論文以音樂、歌詞分析、流行文化、媒體、社會學等不同的觀察點切入，呈現這個與台灣社會、政治變遷極度糾葛的音樂現象。

回顧這豐碩的研究成果，仍可發現有許多研究上的瓶頸，是當時應映檢查制度之無法也？還是學術上資料不足的疏失？亦或是不適當立論的重覆引用？這些疑問，是本論文期望能再一次檢視的。引西方（特別是德國）流行音樂研究重要著作之介紹，盼能提供臺灣流行音樂研究的反思，並對未來探討的新願景有所助益。

關鍵詞：流行音樂；民謠；音樂品味；美學

Asian Orphan vs. Go Forwards — *Limitations and Prospects of the Research in Taiwan's Popular Music*

Dr. SHYU Mei-Ling
Associate Professor
Fu-Jen Catholic University

Abstract

The popular Music in Taiwan could be roughly divided into two periods by lifting of martial law. Before 1987 there were more attentions on "reports" about Taiwan's popular music or on the publication of songs. After 1987 because of the liberalization and an opening mind of our society, it took main attentions of academic papers. Many books and articles were written in many different points of view, - in music itself, in lyrics analysis, in popular culture, in media broadcasting, in sociology - to study these musical phenomena, which are developing together with Taiwan's society and political evolutions.

Reviewing the plenty results of the research in this field, there are many branches, which are not well studied or have meet the bottlenecks. Is this the consequence of the political control, of the insufficiency of academic documentations, of repetitious quoting improper theories? In this article the above questions will be reviewed. With the introducing the important western (especially German) literatures about the popular music research this is the opportunity to help this theme to reach a new level and to sketch a new perspective.

Key words: popular music; folk-song; musical taste; Esthetics

一、前言

臺灣流行音樂成為學術研究之風潮肇始於解嚴後的90年代，這與政治上逐漸的自由開放，繼而影響學術，有絕對的關係。1991年，許常惠所撰之《台灣音樂史初稿》將「通俗音樂」納入其中，雖然只有短短8頁的篇幅，但流行音樂能登上正史的版圖，是對其為台灣音樂史的一部分之認同，意義非凡。¹

但臺灣流行音樂的議題出現在報章雜誌上，卻早在戰後的50年代，²這些散見的報導，對日後專業的研究提供重要的資料來源，使得這個非古典音樂的音樂範疇，在被忽視多年後，亦能激起許多學術上的探討；它如何從當初僅被認為流行於現代生活中的音樂，躍升為許多學術領域所關注的焦點，這樣一個蛻變的軌跡顯示，看待流行音樂並不能只停留在膚淺的歌樂層面，而是該透過它，得以洞悉許多時代的資訊、社會的變遷，並藉以解碼其背後所蘊涵的音樂文化表徵。正如同此篇論文擷取臺灣流行音樂到目前為止意義最深遠的歌曲之二，羅大佑的《亞細亞的孤兒》和林強的《向前走》為標題，不但意味著這兩首歌之音樂本質的突出性，歌詞意涵相互間的反證，更彰顯臺灣如何從不斷的角色認同混亂中，在90年代起預示一個完全朝著屬於自己的流行音樂往前演進。

回顧這一段臺灣流行音樂挖掘史，發現不少的研究成果礙於某些時期政治、社會的限制，無法回歸學術上客觀的探討。但今天21世紀，臺灣在學術上所享有的自由度，已足夠支持臺灣流行音樂的研究不會因任何的檢查制度而被主導。哪些瓶頸是當時之無法也？哪些疏失是學術上資料的不足？哪些又是不適當立論的重覆引用？這些疑問，唯有再一次的被檢視，並參閱西方(重點集中於德國)流行音樂研究的豐碩成果，盼能提供臺灣流行音樂未來研究的新願景。

二、西方流行音樂研究的回顧與啟發

流行音樂—這個與愛迪生留聲機的問世有密切關係，³而在二十世紀引領風騷的世紀新

¹ 許常惠將流行音樂納入正史的編排方式，相當異於西方音樂史學者。在臺灣較為人所熟知的英語版西方音樂史書，例如Stolba (1998) 的 *The Development of Western Music*，或Grout / Palisca (2001) 的 *A History of Western Music*，都只設限在西方古典音樂。

² 日治時期的《臺灣新民報》於昭和六年(1931年)出現一些投稿的歌謠歌詞，但大多為民間感懷性質，也多未有歌譜。

³ 愛迪生(Thomas A. Edison, 1847-1931)於1877發明人類史上的第一台錄音裝置，德國人柏林納(Ernst Berliner, 1851-1928)也在1888年公開展示他的圓盤式留聲機。1895年，愛迪生更成立國家留聲機公司(National Phonograph Company)，留聲機的生產和銷售日益普及。

產物，不僅顛覆了音樂傳播的主要媒介，更在不斷大量的「再複製」之概念下，改變了整個二十世紀的音樂生態。它引起學術界的注意，約從二十世紀30年代起，流行歌曲所具有強烈的社會屬性，吸引法蘭克福學派靈魂人物阿多諾(T. W. Adorno, 1903-1969)在1932年〈論音樂的社會形勢〉(*Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*)文章中，率先討論音樂的「商品」性格(Adorno 1984: 729)；之後流亡至美國時，於1941年發表〈On popular music〉(Adorno 1973)，提出流行音樂異於嚴肅音樂的特質，成為研究觀察的先鋒。他兼具社會學者、音樂評論家和作曲家等多重身分，雖為主張以十二音列創作技法的貝爾格(Alban Berg, 1885-1935)之入室弟子，但並不將自己設限於此領域，反將觸角擴伸到剛蔚為風潮的流行音樂，開啟音樂社會學的新視野。在二十世紀後半，更影響向來以古典音樂大師和其作品為主的音樂界之觀念，開始積極正視這個在二十世紀才興起，繼而超越古典音樂，深入人民生活的樂種。

由阿多諾所開啟的「文化工業」概念下，流行歌曲不僅從內部去觀察詮釋，而更是將之拉到社會文化的框架下，解析此一新興的音樂現象；音樂與歌詞訴求的「標準化」(standardization)、歌手的「偽個人化」(pseudo-individualization)，繼而影響操縱聽眾的音樂口味(Adorno 1973: 70-76)，造成音樂文化的低落等。馬克思文化批判的悲觀論點從60年代起卻哺育了多元化的研究成果。雖然西方國家有以其本國語言創作的流行歌曲，但英語的流行歌曲仍是這個領域中國際性的流行歌曲，所以也引起最多的關注。許多優秀的德國學者投注力量，將流行音樂以各種可能性來探討之，當然包括其最原始的符碼——音樂為出發點，去探討它與政治、經濟、社會(變遷)、傳播、文學和聽眾心理層面等的交互作用。重要的著作例如：

- 音樂社會學家Sonstevold/Blaukopf共同撰寫改變音樂傳播的重要里程碑，即分析流行歌曲唱片的《寂寞群眾的音樂》(*Musik der "einsamen Massen"*)⁴；
- 研究青少年行為的社會學者Baacke以敲打樂(Beat)為「無言的反對黨」之觀點，解析流行文化對青年族群的影響(Baacke, 1968)；
- 在Sandner編撰的《搖滾樂—歷史觀點》(*Rock musik—Aspekte zur Geschichte*)中，斯洛伐克裔德籍學者Kneif不僅提出搖滾音樂審美評價異於古典音樂的標準，更觀察到搖滾樂中亦有擷取古典音樂手法的創作方式—他稱之為「Bildungsmusik」(Sandner 1977, 101-

⁴ 「文化工業」(德: Kulturindustrie)為阿多諾在1947年所著之《啟蒙辯證法》(*Dialekt der Aufklärung*)中首次提出。簡要的論述見 Adorno (1997), "Résumé über Kulturindustrie" In *Kulturkritik und Gesellschaft* 1, pp. 337 - 345.

⁵ 「寂寞的群眾」(德: einsame Masse)取自美國著名的社會學家David Riesman (1909 - 2002)於1950年所出版的書 *The Lonely Crowd*。Sonstevold / Blaukopf (1968), *Musik der "einsamen Massen"*。

112, 131-144)；

- Jerrentrup在《搖滾樂的發展—從開始到敲打樂》(*Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat*)書中，針對50到60年代流行音樂發展的多項風格和編曲變化作深入的探討(Jerrentrup 1981)；
- 身為柏林洪堡大學(Humboldt Universität)流行音樂研究中心教授的Wicke，從80年代起一系列有關流行音樂的著作，奠定他在此領域重要的地位。不僅與Ziegenrucker合寫《搖滾樂辭典》(*Sachlexikon Populärmusik*, 1987)，探討搖滾樂文化、美學和社會現象的《搖滾樂的再思考》(*Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, 1990)，更在《從莫札特到瑪丹娜》(*Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, 1998)裡，從古典音樂的音樂中，或說的更確切的是從「流行」的意涵去尋找，其實早已存在古典音樂中的「流行音樂」，和二十世紀的流行音樂。⁶
- 音樂心理學學者Rösing從流行音樂在聽眾之間的「接受」(reception)層面，在個人和社會方面所發揮的功能意義上作了諸多研究，解析《音樂如迷幻藥？》(*Musikalische Droge?*, 1991)在聽眾心理和身體參與之間所引發的現象，甚至將華格納的「總體藝術」(Gesamtkunstwerk)理念應用到搖滾音樂，從音樂跨昇到整體「藝術」的表演，在《喧鬧/即興/表演：搖滾樂即總體藝術》(*Spektakel/Happening/Performance. Rockmusik als "Gesamtkunstwerk"*, 1993)都做了詳盡的探討。

在英文的文獻中，從1981年創刊的雜誌*Populärmusik*，對各國流行音樂的研究有顯著的貢獻，也成為許多學術單位訂閱的流行音樂刊物；英文歌詞的分析亦成為與社會互動的重要方式，例如以歌詞內容的分析、文本的分析，甚至歌詞符號的象徵分析等觀點切入；現任教於英國Stirling大學的Simon Frith是研究流行音樂的另一位重要代表者；身為社會學者和搖滾樂的愛好者，致力於探討流行音樂的消費模式、製造過程、文化面向(Frith 1978)、搖滾樂與性的意涵(Frith/Goodwin 1990: 371-389)，更建議以一個音樂社會學的角度去建構流行音樂的美學價值(Frith 1996)。

從上述概略的文獻介紹中顯示，流行音樂所涉及的層面相當廣泛，它必須先從許多的角度來觀察，例如快速變化的曲風和編曲，媒介傳播、聽眾心理與接受行為、歌詞與社會的交互關係，主流文化與次文化的辨證、美學準則等，並將之解構成不同的切入點，然

⁶ Peter Wicke的這些著作請參考文獻。

⁷ 比較代表性的歌詞分析見Frith & Goodwin, (Eds.) (1990), *On Record*中，Dave Laing "Listen to me" 對Buddy Holly 歌曲詞意的分析；Barbara Bradby "Do-Talk and Don't-Talk: The Division of the Subject in Girl-Group Music" 對女性歌唱團體所唱歌詞的特殊表達之分析。

後再整合，重新建構流行音樂這個複雜的音樂文化現象。流行音樂雖是「音樂」，但一開始並未引起音樂學者的關注，這或許是當時在古典音樂美學強大的影響之下，流行音樂與之相較卻顯卑微，好似登不上學術殿堂，但阿多諾的先知卓見，再加上音樂學的分類與研究方法有了突破性的進展，⁸終在20世紀末開花結果：流行音樂議題如今已是音樂學、社會學、傳播學、心理學等許多跨領域研究的重心。它不再被帶有偏見、只視為每天都能聽到，但卻沒什麼好研究的歌曲，而是印證每一個時代的文化產物。西方的流行音樂擔負這樣的歷史任務，臺灣的流行音樂亦是如此。

三、臺灣流行音樂研究之回顧

西方的研究經驗，可以作為臺灣流行音樂研究的反省與借鏡。日治時期，日本的唱片公司首開臺灣流行音樂的製作。因著商業的考量，都是聘請台灣人來創作詞曲。不論是近年來，由李坤城在「改良鷹標」1929年的出版目錄中所發現之《烏貓行進曲》(李坤城2000:7)，或莊永明所認定、且找到唱片的《桃花泣血記》(莊永明1983:143-150)。總之，30年代左右是臺灣流行音樂的成型期。有了音樂，亦即有了商業產品，之後才有研究的開始。

二次戰後政治肅殺的時空中，任何在反共復國原則下，有關臺灣流行歌曲報導或歌譜蒐集，都極少是由學院裡的音樂學者開始，這符合了歐美的行進模式—最初的參與者都不是音樂學者。在50年代裡，雜誌中偶爾出現談論日治時期和戰後初期臺灣流行音樂的文章，默默開啟了這一片小眾，卻影響深遠的園地。這些早期的報導，大多是由當時與流行音樂相關者所撰寫，例如呂訴上⁹的〈臺灣流行歌的發祥地〉(呂訴上1954:93-97)，記載哪些早期唱片公司出版哪些歌曲；傑出作詞者陳君玉以自己的親身參與，在〈日據時期臺語流行歌概略〉(陳君玉1955:22-30)中回述這一段寶貴的臺灣流行歌曲之開創。¹⁰往後的60

⁸ 音樂學的分類雖有Guido Adler在1885年提出「歷史的」和「系統的」二分法，但音樂學界在二十世紀中葉還是偏重歷史音樂學講題的研究。Dahlhaus所編著的《系統音樂學導論》(Einführung in die systematische Musikwissenschaft)和Kubusicky所著的《系統音樂學》(Systematische Musikwissenschaft)，使得系統音樂學在70年代末逐漸呈現清楚的研究對象。基本上歸屬於音樂社會學研究領域的流行音樂，近年來也成為音樂心理學研究的趨勢。

⁹ 呂訴上(1915-1970)為日治時期和戰後戲劇與電影的先驅者。一系列自組的「台灣攝影影片社」、「銀華新劇團」和「銀華影業社」顯示他積極、勇於開創的熱情。在其所著的《臺灣電影戲劇史》(1961初版、1991再版)可一窺早期台灣電影的發展。

¹⁰ 《桃花泣血記》的詞曲者王雲五亦曾在《台北文物》(1955,第4卷,第2期)的〈電影、唱片、民間音樂〉中記述自己當時所參與的流行音樂工作。同期中，有記載〈音樂舞蹈運動座談會〉，亦有呂訴上和呂崇生談到當時的音樂狀況。

年代，流行音樂的探討也是相當的冷清，多只是針對歌詞的紀錄，¹¹取而代之的是台灣電視台的開播，¹²和從1966年起進行的如火如荼的中華文化復興運動，¹³佔據了大多數人的記憶。

1975年，楊弦的「現代民謠創作演唱會」開啟了校園民歌的濫觴。之後，唱片公司的介入、排行榜的流行和商業的導向，注定當初為學生自發的音樂創作運動將會失敗。70年代的校園民歌探討與紀念音樂會延燒到21世紀，¹⁴成為臺灣流行音樂中最被廣泛探討的現象；除了以座談會紀錄的方式來討論當時校園民歌的狀況，民歌手自身的參與觀察(楊祖珺1982:11-15)，對校園民歌發展與媒介的概略描述外(馬國光1981:9-17)，民族音樂學者韓國鎡也以他理想中根植於「中國」和「現代民歌」的觀點，來評論楊弦的「中國現代民歌」(韓國鎡1981:179-200)，可見得受美國創作歌手Bob Dylan等人寫歌譜曲、自彈、自唱的校園民歌，以「唱自己的歌」的口號確實引起眾多的關注。

台灣政治開放度在80年代有了突破性的進展，終在1987年解除了自1949年以來所頒之戒嚴令。長久禁錮人心的法令不再，使得流行音樂不論在國語和台語歌的曲風上更加的美國化，傳播媒介的擴充，¹⁵歌詞書寫的多樣性等上面呈現快速的變化和更強烈的商業操作。從這時起的報導和研究，就如同發現一個閃亮的議題般，不斷的去切割它可能的面向。莊永明在《台灣第一》書中，以相當多的篇幅撰寫有關臺灣流行音樂中的許多「第一」，使人眼睛為之一亮(莊永明1983:143-210)；不僅常出現在平面媒體的娛樂新聞版面上，更有時成為文學性副刊探討的議題。甚至文學、藝術性等雜誌，也都曾有過探討，例如《聯合文學》在1991年8月號的特別企劃專輯「詩魂歌魂：流行歌謠五十年滄桑曲」，共收錄15篇文章與流行歌謠大事記，內容相當廣泛，為一重要代表。

從90年代起，臺灣流行音樂開始攻佔學術的殿堂。不少的碩士論文與專書從音樂發展史、傳播、社會學、後現代思潮和青少年的流行消費等角度，加上對歌詞的分析來洞察台灣社會的變遷，解讀這樣一個複雜、與台灣歷史糾葛的音樂文化。¹⁶此外，除了以許蕙蕙

¹¹ 多是對較著名的歌曲如《雨夜花》、《望春風》、《月夜愁》等之歌詞的記載和發音的解說。見《台灣風物》雜誌，吳錫清之〈臺灣歌謠集〉，和劉建仁多稿的〈臺語歌曲音義考〉。

¹² 台視在1962年開播，專門以上海時代流行歌曲為主打的「群星會」獲得觀眾的熱烈喜愛。在電視機尚未普及的60年代，它在播出時，整軍群眾電視機前，街道只能以萬人空巷來形容。

¹³ 中華文化復興運動為蔣介石在1966年11月12日所提倡的，1967年成立中華文化復興運動推行委員會。

¹⁴ 由於當時參與校園民歌的歌手，很多稍後都進入國語流行歌曲圈，所以至今仍具有一定的知名度。再加上廣播人陶曉清對校園民歌長期的關注，在1995年策劃《永遠的未來歌》，以紀念校園民歌20年；在2004年，陶曉清策劃了一系列校園民歌的演唱會：「民歌三十紅情歌演唱會」(8月27/28日)、「民歌三十好民歌演唱會」(9月17/18日)、「民歌三十美詩歌演唱會」(11月17/18日)、「民歌三十向榮弘志致敬歌演唱會」(8月28日)。

¹⁵ 不僅藉由電視、廣播、唱片，80年代自日本傳入的卡拉OK和台灣自身發展的KTV，更是突破傳統式的媒體，賦予流行音樂新的流行途徑。

¹⁶ 這些碩士論文目錄請看「參考文獻」。

《台灣音樂史初稿》(許常惠1991)和呂鈺秀的《臺灣音樂史》(呂鈺秀2003)為代表的台灣音樂史論著，將臺灣流行歌曲歸在西式新音樂發展下的一個產物來討論外，較大範圍的台灣音樂探討，也把臺灣流行音樂納入研究的對象，例如陳郁秀主編的《音樂台灣一百年論文集》(陳郁秀1997)等。¹⁷

在上述豐富的研究中，仍可發現有些許論點是可以再提出來討論的。以下是針對概念性的問題和探討的角度，期望提供臺灣流行音樂研究在新的世紀有新發展的研究。

四、何謂流行音樂——自然民謠、創作歌謠的省思

「流行音樂」今日成為學術研究上的一個對象，已是毫無疑問。但在西方的文獻中，這個專有名詞的界定可是經歷了許多的探討。從早期的「敲打樂」(beat music)到後來的「搖滾樂」(rock music)，或「流行音樂」(pop music或popular music)等，代表不同的詞語組合有不同的歷史傳承、文化意涵和影響層面。

在台灣，每一個時代都有屬於那個時代流行於大眾之間的音樂。但今天我們所了解的「現代」流行歌曲，是有別於口傳的傳統民謠。在《臺灣省通志》官方版本中寫到：¹⁸

西樂發達以後，至民國二十二年之間，隨唱片業之發達，本省產生一種新詞，通稱曰：「流行歌」，不論形式內容，均與從來之民間歌謠，大不相同。

這雖不是清楚的定義臺灣流行歌，但卻提供了這個新興樂種與民間歌謠不同的要點：一為西樂發達後所產生，二為受唱片業的影響。因此，釐清流行音樂的所屬範疇，才能確定研究的對象：

- 透過大眾傳播媒介(唱片、廣播、電視等)所廣為流行的歌曲；
- 在旋律、樂器配置和編曲方面，大部分模仿或受西方流行曲風的深遠影響；
- 以引起「流行」為考量，故首重易懂、易唱，而不是以呈現藝術價值為主；
- 在商業運作下，唱片或CD的發行和舞台的表演為主要的表現形式，而不是「音樂作品」本身。

在上述4點的考量下，何謂臺灣流行音樂是相當容易界定的。但是，在不少音樂的歌本集和研究論述中，卻出現了「自然民謠」和「創作歌謠」奇特的分類：

¹⁷ 由中華民國民族音樂學會主辦，在2005年5月即將登場的研討會，主題「台灣的音樂與音樂歷史」，亦將流行音樂史也列入議題。

¹⁸ 台灣省文獻會所編印的《臺灣省通志》，(1971)，第六卷「學藝志藝商篇」中，記載臺語流行歌在日治時期發展的經過。見頁114-120。

「自然民謠」指

口口相唱，代代相傳，作者已不可考……一首作品往往已經不是一人之作，或是一時、一地之作。正因為是多數人的集體創作「結晶」，經歷長時間傳承，更顯得與吾土吾民的感情之深厚！(莊水明/孫德銘1994：10)；

「創作歌謠」則指

這些具有自然民謠價值的創作歌謠，只因它們確有作者而無法列入所謂「民謠」之林。事實上它們能否稱得上「民謠」並不重要，重要的還是它們在一般群眾心目中的地位，這一點可能連正宗的「民謠」都要望塵莫及了。這就是我們把這些夠味道、夠水準的創作歌謠列入「台灣民俗歌謠」的理由。(林二/簡上仁1979：9)

細究內部所歸屬的歌曲，則可發現「創作歌謠」大部分指從日治時代到60年代(亦包括少數幾首在70年代創作的歌曲)的台語流行歌曲。¹⁹是什麼樣的因緣際會，使得這些令人尊敬、對臺灣流行音樂長期投注心力的拓荒者，把之後的台語流行歌曲摒棄在「創作歌謠」之外，獨尊他們認定像民謠的流行歌曲？這樣的劃分似乎已成定論，隨著台語流行音樂的受重視，疑問也隨之形成：「創作」本身有何特殊的指涉？難道民謠就不是經由「創作」而成嗎？台語流行歌中有可以被認定為「創作歌謠」，和不是「創作歌謠」兩個類型嗎？

日治時期的流行歌曲雖是以「商品」的身分出現，但是不論旋律和歌詞，都是以傳統的福佬系民謠為典範，並深受日本演歌旋律的影響。²⁰因此，它也呈現出民謠般純樸、簡潔的音樂形式和富饒韻味的歌詞。²¹這些仿民謠而作，但卻透過大眾媒介而在城市流傳的歌謠，如不探其傳播的途徑，就「歌」的本質，根本與福佬系民謠難以區分。戰後到60年代的台語流行歌曲，原則上亦是承襲日治時期流行音樂的特色，雖然節奏逐漸複雜，增添臨時變化音，歌詞也較前期忽視押韻、趨向口語化，但是亦可感受得出福佬系民謠的深遠影響。尤其，這些歌曲在電視上刻意限制方言歌曲播出的次數後，曾經如同真正的民謠般，消失在大眾媒體前，而改為在民間的小眾流傳，因此符合了民謠的傳播途徑。在流行音

¹⁹ 不少重要的歌曲或歌詞集大都是如此分類，例如林二/簡上仁將日治時代到70年代較著名的34首台語流行歌曲，稱為「創作歌謠」，放在「通俗歌謠選粹」部分；莊水明除了與林二/簡上仁的界定相類似外，更將1920年代非武裝抗日時期的社會運動歌曲也包含在「創作歌謠」。李雲騰，(1994)，〈最早期(日據時期)台語創作歌謠集101首〉，收錄日治時期101首的流行歌曲。鄭恆隆/郭麗娟，(2002)，〈台灣歌謠論〉，亦是將歌謠分為「自然民謠」、「戰前創作歌謠」和「戰後創作歌謠」三大部分。

²⁰ 日本流行歌曲，特別是演歌對台語流行歌曲的影響，這個議題長久以來少有人去探討，林二在〈台灣歌謠的日本情結〉中精闢的指出，日式特有的五聲音階在《望春風》、《雨夜花》和《青春戀》等歌的表現。見《日本文壇》，1995，第108期，頁112-113。

²¹ 歌曲的旋律和歌詞的分析，例如《桃花泣血記》和《雨夜花》見徐玖玲(2001)，〈流行歌曲在台灣——發展、反思和社會變遷的交錯〉，《輔仁學誌·人文藝術之部》，第28期，222-224。

樂全球化的發展趨勢之下，80年代起的台語流行歌曲開始出現搖滾節奏，甚至Rap的唸唱形式，這些歌曲和早期的流行歌曲一樣，也是「創作歌謠」，更是台語流行音樂中的一分子。所以，應該還給他們原本的名稱——台語流行音樂。今天已不必要因著特殊的政治考量，或為了提高這些像民謠的流行歌曲之評價，貶低其他不像民謠的流行歌曲，而發明其他的名稱。

歸還這些歌曲「流行音樂」的最原始身分吧！因為它就是為了「流行」而誕生，至於是否有「今日的流行歌曲成為明日的民謠」，就給歷史去回答吧！

五、是悲情或歡愉的代名詞——台語流行音樂

台灣的流行歌曲極度與社會歷史複雜糾葛，每次政權轉移所造成的政治動盪與語言優勢變化，也間接形成了急速轉換的音樂典範。這樣詭譎的文化背景與流行音樂之間的緊密關係，是其他國家所不多見的。從歌曲中去印證台灣的歷史變遷，或從歷史中去肯定歌曲的意義與功能，特別是歌詞的歷史社會性解讀，成了研究台灣流行歌曲最容易下筆與最輕易說服讀者的切入點。

日治時期到60年代之間的台語流行音樂中，悲苦的歌曲，特別是無法圓滿的愛情題材和社會現實的描繪佔了絕大多數。這樣的狀況引起了兩極化的判讀：

一則經由「有關單位」將之斥為「灰色」歌曲、「不健康」的歌曲，或不明原因即成了禁歌。²²又藉由當時的社會輿論假象和徹底執行的國語政策，²³塑造台語流行音樂為沒有水準的歌曲；

另一則從台灣整體歷史的發展去解釋，為何台語歌中有如此多的悲情文化意識。²⁴台灣自有流行音樂，就是產生在被統治、政治上受壓抑的時空中，因此悲嘆的情歌，就像真實生活中的不完美和鬱悶，總是「哭調仔」才能使聽眾的情感得以宣洩。正如向陽解析：(向陽1991：93)

四十多年來，在台語的流行歌中，充斥著的還是悲愁的調調，這種悲愁，少部分亦如日據時代一般，有其來自政治大環境的無奈作為背景，但大多數則是誤把「悲情」當成台語歌謠的「流行要件」而加以市場化的結果；加上在威嚴年代中政府有意無意地抓緊對台

²² 《補破網》被「有關單位」認定為「灰色」歌曲，《收酒肝》為「不健康」的歌曲，或不明原因即成了禁歌，例如多首文夏演唱的歌曲《從船上來的男子》、《從海邊來的莉露》和《媽媽我也真勇健》等。

²³ 從1948年2月起省教育廳通令各級學校，一律使用國語教學。

²⁴ 最典型的文章是李筱峰編的《戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會》，收錄於吳國敏，(2003)，《吟唱台灣史》，頁252-295。

語歌謠(有時也包括國語歌謠)的政治審查，更使部分台語歌謠的創作者，等而下之地墮入……以黑社會或風塵界為題材的歌謠。

從剛強無畏的移民性格，演變成被殖民統治的卑屈不滿，歷史的變化投射到歌詞上，總是異常貼切。雖有近來引起極大迴響的「跳舞時代」，證實台語歌中也有輕快、時髦的律動，²⁵但還是無法改變台語音樂的總體印象：超過半世紀的悲歌在文化工業的運作下，仍是那麼的深受喜愛。江蕙1992年情場失意者的告白《酒後的心聲》，締造兩百萬張的銷售量，近來轟動的台語連續劇《台灣龍捲風》、《台灣霹靂火》，始終圍繞在黑社會、男女複雜情感、復仇等淺層的人性題材打轉，可見得大環境的形塑只是一個基調，在其上有意無意不斷加深、加重的晦暗面向，才是主導台語流行文化的真正推手。

長期以來，由於不同的語言族群和學校的語言教育，使得台灣聽眾的流行「音樂喜好」(musical preference)因其所慣用的語言，早就涇渭分明。解嚴之後，雖然語言政策鬆綁，學生也能選修鄉土語言，但已經連根拔除對母語的認同，也就無法影響戰後世代成為國語流行歌曲的基本聽眾。原則上，國語族群在戰後成為領導階層，其音樂喜好承襲上海時代的歌曲風格、「群星會」時期、校園民歌等以國語演唱的歌曲；台語族群的音樂喜好接續日治時代的悲嘆訴求，被譏為「混血歌曲」的改編日本歌，和日治時期流行歌曲的再現等以台語演唱的歌曲。「音樂喜好」往往是相當的主觀，並帶著強烈的排他性。然而，再繼續深究，其實是在「音樂喜好」背後複雜的語言、歷史經驗、心理、音樂類型等的認同所形成個人的「音樂品味」(musical taste)影響所致。再加以審查制度對某些題材的允許，²⁶使得台語歌曲的生產機制只得往審查「放行」的方向製造。最明顯的例子即是，基於長期養成的「音樂品味」，所謂的「混血歌曲」是台語族群在50、60年代不得不做的消費。眾多的批評者無法了解，為何在他們眼中可說是日本統治餘毒，低成本、仿冒的日本改編歌曲，²⁷竟會獲得青睞。這一類型歌曲的消費族群，因著長期以來所處的社會階層、糾結「內化」(internalization)的悲情「音樂品味」而完成刺激消費的行為，找尋適合的「音樂喜好」，並不需要作道德的考量，而是要填滿他們音樂上的鄉愁。所以，在未解析這一連串的消费鏈之前，過多的指責與對「音樂商品」的苛求，並不能解答台語文化中的悲情情結。

²⁵ 2003年由公視所製作的「跳舞時代」，以愛黛兒在1933年所唱的《跳舞時代》勾勒出當時的台灣是相當的新潮，受日本和歐美流行文化的影響，談社交舞和講求自由戀愛。

²⁶ 審查制度是由內政部應請教育部文化局、台灣警備總司令部、台灣省新聞處、台北市政府新聞處和中華民國音樂學會等機關團體共同複審核定。什麼歌曲會成為禁歌，其實並無一定的準則。多數的審查是以歌詞為最重要考量，例如具有軍國主義思想。至於旋律並無明確的說明。見內政部編印，(1971)，《查禁歌曲》(第一冊)。

²⁷ 眾多台語歌曲的研究者都知道，台語歌曲在當時整個生產機制受到極大的壓迫，但仍不免大聲譁伐品質不良的日本改編歌曲——「混血歌曲」侵入消費市場，使得原本評價甚高的台語流行歌曲又無法順勢發展，這些評論節錄見李筱峰，同上，頁284-287。

六、靡靡之音 vs. 搖翻貝多芬

美國黑人歌手和吉他高手Chuck Berry在1956年所唱的《搖翻貝多芬》(Roll over Beethoven)，與其說是讓搖滾樂迷high翻天，更像是在古典音樂界投下一顆威力不小於原子彈的挑釁概念：藉由節奏藍調，搖翻貝多芬。這是一個演出者的強力宣告。但是聽在其他人士的耳中，卻是急著要與古典音樂拉上關係。1963年，Richard Buckle在《周日時報》(The Sunday Times)形容披頭四是「自貝多芬以來，最偉大的作曲家。」(Wicke 2000: 3)這是如何能一起相比的呢？兩種完全不同的音樂創作、傳播途徑和文化功能，硬要拉到同一個評量標準上——所謂西方從王侯貴族文化中所衍生的古典(嚴肅)音樂，只會增添更多的誤解與偏見。釐清古典音樂、流行音樂和民謠之間的相異性，實際上是研究流行音樂的第一個課題。從下列的表格中，²⁹可以簡略的一窺這三種不同音樂類型(musical genre)的基本區別，他們雖都有可能在現代的商業操作中成為「流行的」音樂，³⁰可是基本上，從誕生的那一刻起，這些音樂的性質就是完全迥異：

	民謠	古典(嚴肅)音樂	流行音樂
原始傳播途徑範圍	口傳(匿名)，無記譜 地方(區)性	記譜流傳，隨出版業的 發達而打破區域限制	由大眾媒介而廣傳，並 趨向於全球化
創作動機	從日常生活的面向中引 發靈感	作曲家主觀的藝術呈現	迎合市場需要的商品考 量
創作方式	集體	個人	詞曲創作者與編曲人可 能非同一人
音樂特色	區域呈現類似的旋律、 節奏與樂器使用	時代風格+作曲家個人特 色	區域性與國際性曲風的 交互影響
功能	滿足既定社會狀態的生 活抒發	自我實現	娛樂
展演地點(形式)	開放空間的生活場域	密閉空間的展演會場(音 樂廳、歌劇院)	開放空間的舞台
接受階層	地區性或某特定族群	經濟狀況較好的社會階 層	年輕族群、中下的社會 階層，不同的語言族群
美學意涵	經長期流傳，代表此一 地方的文化共同體	經歷史篩選，建立在 「作品」原創性的價值	短暫、愉悅的感官美學

²⁹ 此表格所列出的三種不同音樂類型的各種基本區別，並不探討其中可能的少數例外。

³⁰ A. Vivaldi的《四季》是古典音樂中最流行、最廣為人知的音樂之一。1989年，Nigel Kennedy以瀟灑造型彈奏專輯，全球銷量超過三百萬張；陳美(Vanessa Mae)在1998年也以電子小提琴演奏，其嫵媚、扭腰擺臀的演出，徹底顛覆小提琴這項原貴樂器的既定詮釋。《四季》這個古典曲日也因此成為「流行的」音樂，獲得年輕族群喜愛。

但是，為何在觀察流行音樂的過程中，卻會加之於另一音樂類型的價值判斷，或是期望它往另一音樂類型發展，以符合理想中的音樂規範呢？其實，這是對不同音樂類型界定不清所引起的混亂。Fabbri早在80年代就呼籲要以音樂的形式、符號學、行為的、社會和意識型態的、與商業法律上五個規則來界定音樂的類型，³¹這樣才能給予這個音樂類型合理的價值評斷與美學意涵。Frith和Wicke在90年代針對流行音樂的美學層面也作了相當有意義的討論。

反觀在台灣，由於長久在西樂價值美學的影響之下，加諸流行音樂太多不合其體質的評斷，甚至流行音樂在台灣已有70年以上的歷史，可是至今卻遲遲未建立起自己的價值準則。以下數點探討的面向，是針對流行音樂以「音樂」為出發點來反思其中的盲點。

1. 何謂「好」的流行音樂？流行音樂在70年代達到被評為「靡靡之音」的高峰。³²因為對歌詞充滿道德上的指責，對歌星的裝扮與唱法以類似敗壞風俗的苛求對之。所以，衍生出年輕人「唱自己的歌」這樣的概念歌曲——校園民歌。但等到充滿理想的學生之歌因金韻獎被市場化後，其實也和他們所批判的對象相去不遠。不少學生歌手也加入流行音樂的製造行列。因此，要辨識流行歌曲的「好或壞」，並不適合以藝術的層面來考量。所謂「好」的流行歌曲，對聽眾和製造者而言，應該是一種能觸摸到大眾口味或開拓潛在聽覺喜好的音樂，它是以「銷路好或壞」來決定再製造的可能性。但弔詭的是，隨後唱片業者又推出新的產品，而聽眾也很快就遺忘他們曾經心儀過的音樂，所以使得另一首「好」的樂曲馬上又有流行的空間。邱邱合唱團的《就在今夜》(1982)，不僅徹底顛覆了劉文正的情歌形象和鳳飛飛的鄉土氣息，就連鄧麗君《何日君再來》中的溫柔婉約也暫時被忘卻；有誰會想到，娃娃沙啞的嗓音配上狂野的節奏，竟是那麼的契合，那麼有震撼力！90年代的《向前走》，一樣是在這樣一個情境下的典範。聽眾在既有的國語或台語的消費規範中，絲毫不排斥搖滾的元素，這就是流行音樂的本質：來得快，去得也快，而且沒有人需要對這樣快速轉換的「音樂品味」負任何道義的責任！
2. 「音樂製作」勝於「作品」的流行音樂。在流行音樂被當作學術研究的過程中，許多人會質疑流行音樂的「音樂」價值，是因流行音樂的作曲者頂多是一位寫歌的人(Song writer)，這比起古典音樂界的作曲家(composer)，以繁複的作曲技法譜寫音樂「作品」，似乎相差甚遠。那麼，流行音樂中的「音樂」到底是建構在何處？從一段旋律

³¹ Franco Fabbri於1982年在《A Theory of Musical Genres: Two Applications》文章中，提出五點界定音樂類型的原則，見Frith(1996)《Performing Rites: On the Value of Popular Music》, pp. 91-93的引述。

³² 一些評論的文章見許常惠著，(1977)：《流行歌曲論》。

的產生到聽眾聽到音樂的成品，這當中有太多複雜的步驟，正如貓王許多暢銷曲的寫作小組就說，「我們不寫歌，我們寫唱片」(Wicke 2000: 15)。試想，流行音樂從一開始的歌詞、旋律成形之後，並不是像古典音樂一般，就是根據作曲家的記譜來演奏或演唱，因為這還只是最原始的音樂模型，需經過編曲者賦予這段旋律某一曲風，才能決定這首歌真正的屬性。不像古典音樂中「改編」的概念——尊重原著，例如穆梭斯基(Modest Musorgsky, 1839-1881)著名的鋼琴曲《展覽會之畫》，由拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)譜寫管絃樂版本，楊三郎1951年作的《港都夜雨》，至今50多年後，可以聽到10個以上不同風格的演唱和編曲版本；¹²鄧麗君唱紅的《月亮代表我的心》，亦可找到12個以上的歌星以不同方式的演唱。可見編曲能定位一首流行音樂的風格，哪怕是再古老的旋律仍有翻身的機會。

下一個步驟則是「過帶」，¹³再配搭上真實的樂器。之後，才是輪到歌手進錄音室，配上和聲，再來就是一連串の後製作。首先混音師必須將這些獨立的聲音檔，混合在一起。當然，隨著每個時期對聲音美感要求的不同，或混音師的習慣不同，也會有不同的空間聲響。近十年來，更有母帶後期處理，¹⁴將整個錄製的音樂處理的盡善盡美，最後才發片。

從早期的唱片錄音技術還不甚發達，到進步至上述這些繁雜的處理，可使一段平凡無奇的旋律、歌手拍子跟不上、音不準的缺點，透過這些奇妙的操作，化腐朽為神奇，成就一張精美的唱片(CD)。所以，「音樂製作」其實是流行音樂成功的主要因素之一；它不需要忠於「原著」，必要時甚至要顛覆「原著」，為的是製作令聽眾喜愛的音樂。

3. 另類的聲音美學：

翻開流行音樂的歷史，歌聲真正不錯的歌手恐怕相當的少，大部分的演唱者唱歌時不乏聲嘶力竭、吼叫吶喊，有時不免令人懷疑，難道古典音樂的美聲唱法Bel Canto沒影響到流行歌手嗎？再加上越來越高超的錄音技術，所有聲音的缺點與聲音中的表情節可以人工處理，¹⁵好歌喉根本不是一位成名歌手的首要條件。那麼，很少受過正統

¹² 《港都夜雨》算是相當有代表性的一首歌曲，除了鄧麗君、方瑞娥和余天早期的錄音之外，齊豫的搖滾版本、黃小琥的爵士風格和秀蘭瑪雅的R & B等，都可見到不同的音樂製作呈現不一樣的歌曲面貌。

¹³ 過帶指的是編曲將每一個樂器分別過成獨立的聲音檔，也就是將MIDI檔轉換成Wave檔，而且必須是不加上任何效果。

¹⁴ 聽眾聽到專輯中的每一首歌音量都當相平均，不會有第一首大聲，第二首小聲的情況出現，這都是經過母帶後期處理的結果。

¹⁵ 混音師最辛苦的工作就是所謂的「推表情」，因為有些歌手唱歌完全沒有表情，或者是表情根本不對，這時候就得使用很多技巧去幫歌手作表情，例如把聲音推出來一點、情緒誇張一點，或者甚至於歌手的情緒是平的，但卻要做到讓聽眾覺得歌手是笑著唱的感覺等。

音樂訓練的流行歌手有所謂的聲音美學嗎？

所有流行音樂的研究者都知道，舞台前的演唱者，對音樂整體呈現之實際貢獻並不多，特別是台灣近來當紅的一些偶像團體，不管幾人站在台上，齊唱和輪唱應該是他們極限的歌唱配置，簡言之，和聲式的唱法似乎是苛求，更無所謂難深的歌唱技巧，但是所有的歌迷們都是衝著他們而來，昂貴的酬勞好似也是他們理應得到的。這當中的玄機就是幕後「音樂製作」的成功全投射到歌手的演唱上，營造出巨大的音樂渲染力，讓聽眾以為他們的偶像是唯一有資格享有這項榮譽的人，而陶醉其中，卻沒注意到，或說根本不在意，其實CD中的歌聲或站在舞台上的人，聲音是有瑕疵的。

此外，流行歌手的聲音運用在國語和台語歌曲中也有明顯的差別：

- 國語歌曲中歌手所呈現的性別判定越來越趨於模糊，古典音樂中明確的男聲音域分野，到了流行音樂中卻不再適用。相當多的男性歌手喜愛使用輕亮的假聲來演唱，以突顯自己特殊的音質；
- 台語歌手運用較多的顫音，特別是在拉長音的時候，這也許有受到日本演歌演唱的影響。

總而言之，在國語和台語不同的流行音樂中，雖有上述的不同，但歌手的歌聲沒有所謂的好或壞，而是能否表現整首歌曲的製作概念。

結語

流行音樂雖然歸屬於娛樂、輕鬆的音樂，但是當它進入學術的領域，則需要以嚴謹的態度去看待。在每一位前輩研究者的基礎上去辨證他們所提出的觀點，在這些研究的資源上繼續往前邁進，而不是一再重複既有的論述；歌曲和其背景、創作者的生平在過去如同遺落的珍珠，散落鄉野，如今這些失而再得的寶物，需要運用巧思來超越描寫性的歷史撰述，深化台灣流行音樂文化的內涵，才有可能開創新的研究議題。

Frith在1978年出版《搖滾社會學》(The Sociology of Rock)時語重心長的表示，搖滾樂的評論雖然眾多，但是卻缺少純粹音樂性的分析，因為這些書寫者關心的是社會學，而不是聲音(Frith 1994: 317)。20多年後，同樣以這樣的論點來檢視臺灣流行音樂研究的狀況，也出現類似的瓶頸：許多「非音樂」的研究觀點其實已經被大量開發，從音樂之外來究其發展，固然可拓展觀察的視野，但是最後卻發生流行音樂在它被認為是音樂——一種音樂藝術時，竟極少從內部去探討它身為音樂的一切，這就是目前最該被建立的研究向度。

不論從任何角度去解析流行歌曲，請不要忘記，它是音樂，若它的審美原則被建立，則就是一種不該被歧視的「藝術形式」；請從音樂開始去了解它，最後也必須回歸以音樂為主的演出，這樣才可能讓臺灣流行音樂的研究更趨完全和成熟。

中文參考文獻

- 內政部編印(1971)，〈查禁歌曲〉(第一冊)。
- 台北文獻會(1955)，〈音樂舞蹈運動座談會〉，《台北文物》第4卷第2期，頁57-68。
- 台灣省文獻會(1971)，〈臺灣省通志〉第六卷「學藝志藝術篇」，頁114-120。
- 向陽(1991.8)，〈青春與憂愁的筆記——從台灣歌謠的「悲情城市」中走出〉，《聯合文學》第82期，頁90-94。
- 呂訴上(1954)，〈臺灣流行歌的發祥地〉，《台北文物》第2卷第4期，頁93-97。
- 呂鈺秀(2003)，〈臺灣音樂史〉，台北市：五南。
- 李坤城(2000)，〈不插電聽唱片的時代——日治時期台灣唱片文化發展漫談〉，《聽到台灣歷史的聲音》，台北市：國立傳統藝術中心籌備處，頁5-8。
- 李雲騰(1994)，〈最早期(日據時期)台語創作歌謠集101首〉，自費出版。
- 李筱峰(2003)，〈戰後二十年的台灣歌謠與台灣的政治和社會〉，《吟唱台灣史》，台北市：玉山社，頁252-295。
- 佛瑞茲(Simon Frith)(1994)，〈搖滾樂社會學〉(*The Sociology of Rock*, 1978)，彭倩文譯，台北市：萬象。
- 吳瀛濤(1968)，〈臺灣歌謠集〉，《台灣風物》第18卷第3期，頁84-98。
- 吳國禎(2003)，〈吟唱台灣史〉，台北市：財團法人台灣北社。
- 林二(1995)，〈台灣歌謠的日本情結〉，《日本文摘》第108期，頁112-113。
- 林二，簡上仁(1979)，〈台灣民俗歌謠〉，台北市：聚文圖書公司。
- 徐玖玲(2001)，〈流行歌曲在台灣——發展、反思和社會變遷的交錯〉，《輔仁學誌·人文藝術之部》第28期，頁222-224。
- 馬國光(1981)，〈廣播與電視對中國現代民歌之推廣與發展產生的作用〉，《中美技術》第26卷第2期，頁9-17。
- 莊永明(1983)，〈台灣第一〉，台北市：文經。
- 莊永明，孫德銘合編(1994)，〈台灣歌謠鄉土情〉，台北市。

- 陶曉清、馬世芳編(1995)，〈永遠的未央歌〉，台北市：台灣滾石唱片。
- 陳君玉(1955)，〈日據時期臺語流行歌概略〉，《台北文物》第4卷第2期，頁22-30。
- 陳郁秀編(1997)，〈音樂台灣一百年論文集〉，台北市：白鷺鷥基金會。
- 許常惠 等著(1977)，〈流行歌曲譚〉，台北市：中華日報。
- (1991)，〈台灣音樂史初稿〉，台北市：全音。
- 楊祖珺(1982)，〈從美國流行歌曲到台灣民歌運動——一位民歌手的參與觀察〉，《暖流》1(2)，11-15頁。
- 《臺灣新民報》，昭和六年(1931年)，第345號、第348號、第349號、第350號、第351號、第352號、第353號、第354號、第355號、第356號。
- 劉建仁(1968)，〈臺語歌詞音義考釋〉，《台灣風物》第18卷第4期，頁63-70。
- (1969)，〈臺語歌曲音義考(二)〉，《台灣風物》第19卷第1期，頁17-22。
- (1969)，〈臺語歌曲音義考(三)〉，《台灣風物》第19卷第4期，頁76-82。
- 鄭徑隆/郭麗娟(2002)，〈台灣歌謠驗譜〉，台北市：玉山社。
- 《聯合文學》(1991.8)，特別企劃專輯「詩魂歌魄：流行歌謠五十年滄桑曲」，第82期，頁68-151。
- 韓國鎭(1981)，〈試評「中國現代民歌」〉，《自西徂東》第一集，台北：時報，頁179-200。

中文碩士論文

- 于靜文(1995)，〈歌與時代——台灣流行訊息歌曲之語藝分析〉，天主教輔仁大學大眾傳播研究所。
- 方巧如(1994)，〈國內熱門搖滾樂團歌詞所建構的夢幻世界〉，天主教輔仁大學大眾傳播研究所。
- 方滋遠(2000)，〈日據時代台語創作歌曲之研究：一九三二~一九三九〉，國立成功大學藝術研究所。
- 周傳嶺(1996)，〈九〇年代台灣流行音樂的支配與反抗之聲——性別政治、主體性、與庶民文化〉，東吳大學社會學研究所。
- 林怡伶(1995)，〈臺灣流行音樂產製之研究〉，國立政治大學新聞研究所。
- 柯永輝(1994)，〈解讀台灣流行音樂中的女性意涵〉，國立政治大學新聞研究所。
- 苗廷威(1991)，〈鄉愁四韻——中國現代民歌運動之社會學研究〉，國立台灣大學社會學

研究所。

- 張純琳(1990)·《臺灣城市歌曲之探討與研究》·國立台灣師範大學音樂研究所。
- 張劉維(1992)·《誰在那邊唱自己的歌：1970年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》·國立清華大學歷史研究所。
- 張慧文(2002)·《日治時期女高音林氏好的音樂生活研究(1932-1937)》·國立台灣大學音樂學研究所。
- 許瀛方(2002)·《台灣日治至戒嚴時期愛國歌曲之國家認同意識研究(1895~1987)》·國立台灣師範大學教育研究所。
- 陳素君(1991)·《流行歌曲與文化消費》·中國文化大學藝術研究所。
- 陳雅潔(1999)·《當代台灣本土流行音樂之後現代性初探》·東吳大學社會學研究所。
- 黃裕元(2000)·《戰後臺語流行歌曲的發展(1945~1971)》·國立中央大學歷史研究所。
- 楊克隆(1998)·《台灣流行歌曲與文化環境變遷之研究》·國立台灣師範大學國文研究所。
- 劉季雲(1997)·《論校園民歌之發展——從民歌運動到文化工業》·國立成功大學藝術研究所。
- 鄭淑儀(1992)·《台灣流行音樂與大眾文化(1982~1991)》·天主教輔仁大學大眾傳播研究所。
- 簡妙如(2002)·《流行文化·美學·現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例》·國立政治大學新聞研究所。
- 蘇正偉(1994)·《台灣通俗歌曲之發展與影響——解嚴後(1987)迄今(1993)之探討》·中國文化大學藝術研究所。

外文參考文獻

- Adorno, Theodor W. (1973). "On popular music" Dieter Prokop (Ed.). In *Kritische Kommunikationsforschung*. München: Carl Hanser, pp. 66-77.
- (1984). "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" Rolf Tiedemann & Klaus Schulze (Eds.) In *Gesammelte Schriften*. Bd. 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 729-777.
- (1997). "Résumé über Kulturindustrie" Rolf Tiedemann (Ed.) In *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 337-345.
- Baacke, Dieter (1968). *Beat - die sprachlose Opposition*. München: Juventa.
- Dahlhaus, Carl (Ed. 1988). *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber

Verlag.

- Frith, Simon & Andrew Goodwin. (Eds.) (1990). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge.
- (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford UP.
- Grout, Donald Jay & Claude V. Palisca. (2001). *A History of Western Music*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Jerrentrup, Ansgar (1981). *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Karbusicky, Vladimir (1979). *Systematische Musikwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kneif, Tibor (1977). "Ästhetische und nichtästhetische Wertungskriterien in der Rockmusik", "Rockmusik und Bildungsmusik" Wolfgang Sandner (Ed.). In *Rockmusik - Aspekte zur Geschichte*. Mainz: B. Schott's Söhne, pp. 101-112, 131-144.
- Rösing, Helmut (Ed.). (1991). *Musik als Droge?*. Mainz: Villa Musica.
- (Ed.). (1993). *Spektakel/Happening/Performance. Rockmusik als "Gesamtkunstwerk"*. Mainz: Villa Musica.
- Sonstevold, Gunnar & Kurt Blaukopf / (1968). *Musik der "einsamen Massen": Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten*. Karlsruhe: G. Braun.
- Stolba, Marie K. (1998). *The Development of Western Music*. Boston: McGraw-Hill.
- Wicke, Peter & Wieland Ziegenrucker (1987). *Sachlexikon Populärmusik*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge UP. 中譯本《搖滾樂的再思考》(2000)·郭政倫譯·台北市：揚智。
- (1999). *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer.

一種「儀式性」行為 ——談楊聰賢的音樂創作

莊效文

摘要

音樂的創作對楊聰賢而言是一個儀式的進行，是作曲家試圖藉由這樣的儀式行為超脫出現實的世界，進入另一個空間當中以成就個人的反思或者冥想，也就是一種宗教的經驗。當其創作過程是一個儀式的進行時，作為抽象概念的「音樂」則成為這個創作的軸心，是其信仰以及儀式的圖騰，也是楊聰賢個人的一個抽象的圖騰。而其音樂的創作是一個具體的動作，是一個圍繞在這個圖騰的行為，作品成為這個儀式的痕跡。然而藉由儀式所進入的空間既是神聖的空間，因此當中就必然有許多規範，這些規範將會顯現在每一次行動當中，成為一個作品內在合乎邏輯的規律。最後當作品完成，作曲家也就回返世俗，繼續平日的生活。

關鍵字：楊聰賢；創作；儀式；儀式性行為

Ritualistic Behavior: a Perspective on Yang Tsung Hsien's Musical Creativity

CHUANG Shiaw-Wen

Lecture

National Taiwan University of the Arts

Abstract

For Yang Tsung-Hsien, composing music is, in a sense, somewhat like performing a ritual. Through it the composer transcend worldliness into a sacred space in which reflection and meditation are accomplished. Music, as an abstract concept, is the axis to Yang's creativity, thus his personal totem. Accordingly, composing music becomes a behavior surrounding this totem, and the completed compositions are traces of this ritualistic process whose many regulations will inevitably create the immanent logicity in musical works. Afterwards, the composer returns to the secular world.

Key words: Yang Tsung-Hsien; Composition; Ritual; Ritualistic behavior

一、前言

作曲家就是創作音樂的人，他們的工作就是作曲。如此表面上看起來，音樂作品就是他們創作的「物件」對象。一個作品從開始構想、設計到寫作以至於完成的各個階段加總起來就是作曲家創作的整個過程，而作品是作曲家創作的「物件」，創作的過程中作曲家所要面對的問題是其音樂意念是否清楚的被呈現出來，種種技術性的處理只是作曲家表現音樂意念的方法與手段。用一個比喻，作曲家的創作其實與廚師做菜是有其相同之處，就是：這最後的結果幾乎是唯一被關心的，因為過程當中一切柴米油鹽的處理都只是為了最終的結果而服務。但不論是作曲家或者是廚師，也不論他們的目的是為藝術的或者為其它，兩者所生產的產品都是實物的、落實在現象界的，因此回頭來看作曲家的創作，逐步完成作品的行為必然的也將在這個世俗的空間當中進行，創作只是作曲家日常生活當中的事件之一。然而我們每一個人對於生活中的種種事件都可能有不同的態度，這也適用於作曲家之於創作，因此儘管上面的說法看起來是無庸置疑的，但是實際上面對創作就如面對生命當中的各個事件一樣，不同的作曲家必然也會有不同的角度與思維，因此，作品作為「物件」對象的創作態度只是當中的一類，儘管它可能是多數，或者被認定是多數，也許大多數人甚至以為藝術創作就是如此，但不可否認的仍然有作曲家對於創作有著不同的態度，這裡面的不同應當是取決於「創作」這一件事情之於作曲家的意義為何，作品也因為創作意義之於個人的不同，有著截然不同的內容外貌。如此，當作曲家對於「創作」有不同的定義時，創作也將產生出不同的結果，這些結果可能呈現在形式、風格等等外貌上。而楊聰賢先生就是這樣一位對於創作有著獨特看法與信仰的人，相對於當代作曲家們那樣百家爭鳴、萬花齊放的景觀，楊聰賢的作品就顯現出一種似乎是內斂的，一種讓人感覺到精緻而典雅的風格，因此，指揮家兼作曲家徐頌仁教授就曾經形容楊聰賢是一位「當代的古典主義」者。¹

本篇論文試圖從楊聰賢先生對創作的看法與態度談起，將一個創作的過程視為一個儀式性行為，而作品則成為這個儀式的痕跡，並就此角度探討創作作為一個儀式性行為的內含即美學意義。

二、關於作曲家及其作品

(一) 楊聰賢：其人與其作品

作曲家楊聰賢，1952年生於台灣屏東，自東海大學音樂學系畢業後赴美，1987年獲博士學位後執教於美國緬因州及新墨西哥州等地，1991年回台先後任教於東吳大學音樂學系及國立交通大學音樂研究所，目前為國立台北藝術大學音樂學系專任教授。

在回到國內的十多年當中，楊聰賢每年都有新的創作，如自一九九五年以來的作品有《聆》為鐵琴獨奏（1995）；《悲歌》為中提琴、弦樂、豎琴及打擊樂器（1995）；《佚名之島1995》為笛／簫、二胡、琵琶、擊樂（1996）；《弦樂三重奏》（1996）；《四首俳句》為女低音與低音管（1996）；《室內樂》為木管五重奏（1996）；《陽光下的記憶》為長笛、短笛、中音長笛、單簧管、低音單簧管、鐵琴、低音木琴、擊樂、豎琴、鋼琴、定音鼓（1997）；《短歌行》為長號獨奏（1997）；《印象：兩首間奏》為銅管五重奏（1997）；《祭》為擊樂獨奏（1998）；《我曾在風雨中聽見一首來自花園的歌》為單簧管／低音單簧管、小提琴、大提琴與鋼琴（1998）；《西北有高樓》為弦樂團（1998）；《小的夜曲》為弦樂團（1999）；《鋼琴小協奏曲》（1999）；《千禧之歌》為女高音、長笛、小提琴、鐵琴與豎琴（2000）；《秋（唱·晚）鳴》為定音鼓獨奏（2000）；《奏鳴曲》為小提琴與鋼琴（2001）；《斷夢殘景》為低音管獨奏（2001）；《如果在冬夜，一個歌者，……》（2002）；《遠·世》為長笛與小提琴（2002）；《（我所記得的）1998年夏》為長笛、單簧管、小提琴、大提琴、豎琴與鋼琴（2003）；《三更擊古》為擊樂五重奏（2003）等作品。近年來楊聰賢的作品更經常在亞洲、歐洲及美洲等地演出，他的作品也逐漸的受到國際間的矚目，如一九九九年他就受到英國文化協會的邀請前往該國多所大學演講，並接受委託為雙子星樂團創作室內樂作品；楊聰賢並且為二〇〇二年第十屆東元科技人文獎人文類得獎人。²

楊聰賢的作品包括了不同的樂種以及編制，包括了獨奏類、各種編制的室內樂、管弦樂作品等等。這位作曲家提到自己剛回到台灣並且在東吳大學任教時，源自於某些時空環境的轉換，對於自身的文化與傳統也開始一些思索，我們的確可以看到如作品《讀竹》（1991），僅就作品的標題便讓人聯想到中國文人的精神情趣，是他「第一首對自身文化有所思考」的作品；³同樣具有象徵意義標題的作品《琴樂》（1993）則是希望「寫一個東方文化下的現代音樂」；⁴此外，《川端康成禮讚》（1994）與《山水祭札記》（1994）等都是這一段時間的作品。

² 2004年11月18日於國立台北藝術大學與徐鎮仁訪談。
³ 與盧炎先生共同獲獎。
⁴ 2004年11月15日於新竹與楊聰賢的訪談。
⁵ 同註三。

1996年楊聰賢轉任交通大學音樂研究所教授，⁶剛到新竹的那一段時間是他自己認為「較沒有壓力的一年」，隨著生活與心境上的轉變，對於許多文學、藝術的關照也「漸漸離開德奧進入拉丁」，⁷這一段時間的作品有《弦樂三重奏》、《鋼琴小協奏曲》、《小的夜曲》等，而交通大學任教的最後幾年作品則有《祭》、《奏鳴曲》、《斷夢殘景》等。不論是在東吳大學任教時期或者到了新竹以後的創作，我們在聆賞這些作品時可以清楚的聽出來作曲家對於音高類（pitch-class）的構成有著特別的敏銳性，⁸每一首作品都是一個完美地、精確設計的「音高類構成的網路」，這種特別是對音高類微觀地、近乎信仰式地對待與處理，除了與在布蘭黛斯大學（Brandeis University）的訓練與養成之外，應當與他對於魏本（Anton Webern）的觀察、研究與思索有密切的相關。⁹其中，為擊樂獨奏的《祭》是比較特殊的：除了定音鼓之外，其餘樂器都不是固定音高的，而定音鼓的使用也未必以傳統固定音高方式來處理。¹⁰即使如此，音高作為主要表意符號的概念仍然充斥了整個作品，¹¹並且顯現在作曲家對於術語的使用方式上：沿襲傳統的音樂表意系統，即使如此，作品由皮革類的音響轉換到木質類的聲音，最後則是金屬類聲響出現，這樣的設計可以看到作曲家已經跨出過去較偏向對音高類微細觀看的傾向，在他近來的作品當中，音色與節奏等等不再是相對於音高類為中心的「邊緣」，而是被納入成為這個網路構成中心的一環，這樣音樂風格的轉變很容易讓我們想起與魏本同時期的另外一位作曲家：貝爾格（Alban Berg）。而筆者的觀察，這樣的轉變並不只是單純隨著時間所以自然的轉換，應當更源自於作曲家不停的思索的結果。

（二）楊聰賢的創作理念

在提到關於創作這一件事情時，楊聰賢就明白的指出：作曲家是「覺得非寫作不可，而且也實際寫作的人」，¹²如果我們如此定義作曲家，「寫作」就是創作的動作，它本身就是目的。如果「創作」這個動作本身是一個目的，那麼作品本身就成為了另一件事，它並不一定是作曲家最直接的物件對象，而是寫作的「產品」或者「副產品」，也可能是「創作」的「痕跡」或「遺跡」，也可能什麼都不是。但不論是早期的或者現在的創作，

⁶ 當時為國立交通大學應用藝術研究所。

⁷ 同註三。

⁸ 關於「音高類」請參考相關之音樂理論著作。

⁹ 楊聰賢先生的博士論文所研究的正是魏本的《交響曲》作品二十一。

¹⁰ 關於《祭》的編制請參考附例一。

¹¹ 例如legato等，相較之下「現代」擊樂作品使用這一類的術語就少的多了。

¹² 2004年11月29日於新竹與楊聰賢的訪談，除註十二外，本文中引用楊聰賢的訪談或其樂曲解說、著作等文字，皆在引號「」之內，餘者則為筆者之意見。

楊聰賢都認為它們是「我一連串的反思 (Reflection) 以及沉思 (Meditation)」。¹²而關於音樂的創作，楊聰賢以為他自己就是「覺得非寫作不可，而且也實際寫作的人」，至於為何非寫作不可，他則提到「創作本身就是一個具有宗教情操的職志」(Career of pious sublimation)，¹³因為一直不停的思索，就必須不停的寫作。至於「思索」，他認為它們如上述的包含了「反思」以及「沉思」兩者，「反思」是指「對我自身相關的思索」，¹⁴是對於「我為何是我這般」(Why am I the way I am) 的一種好奇，而「沉思」則是「包括對任何方面的思索」，¹⁵是對於「為何這一切是這樣的」(Why are they the way they are) 的探索，如果回到前面我們已經提及的如《讀竹》或者《琴樂》來看便不難理解這些作品之源自於作曲家在文化的種種思索上，或者如上段所敘述的，作曲家這十多年間風格的轉變也正是這樣的結果。

對於這些討論，作曲家更進一步的說：「沉思所含括的更甚於反思」，而「這兩者就是宗教情操，或是信仰」。¹⁶因此，楊聰賢更進一步的認為「一個人若沒有宗教情操，那麼也就不可能成為一個作曲家」。¹⁷然而不論是反思或者是沉思，楊聰賢以為，它們都必然需要一種情境或者空間提供這些思索進行，而一種「儀式」則提供了進入或者到達這個情境或者空間的途徑。¹⁸

關於創作的態度或者之於創作者的意義，楊聰賢並不試圖對所有的創作作清楚的規範，而是提出個人對於創作的看法與定義：「對生命的自省其實就是一種個人的宗教經驗。因此，創作對一位作曲家的意義如果是其對生命沉思的儀式性行為，則作曲本身便是個人宗教情操的表象。」¹⁹以及「在過去十多年裡，作曲對我而言逐漸地成為一個對生命反思的方式」。²⁰如果後面這一句話作為前句話的說明，那麼我們幾乎可以這樣的解讀：創作，這個動作對楊聰賢而言是一個「儀式」(Ritual)，是具有宗教性的行為，而「作曲」則意味著以音樂作為一個主軸進行整個動作。

楊聰賢的作品就可以這樣的分為兩個系列，其一是反思的系列：《山水寮札記》、《陽光下的記憶》、《祭》、《我曾在風雨中聽見一首來自花園的歌》、《小的夜曲》、

¹² 同註三。

¹³ 同註九，此觀念乃筆者提出，而作曲家亦表認同。

¹⁴ 同註三。

¹⁵ 同註三。

¹⁶ 同註三。

¹⁷ 同註九，因此楊聰賢以為因商業動機或者因試圖獲取個人利益而行使的行為都不是創作。

¹⁸ 關於這裡的「儀式」將有更進一步的討論。

¹⁹ 台北室內樂團：1999, p.52

²⁰ 楊聰賢：2000；台北室內樂團：1999, p.15。

《鋼琴小協奏曲》、《短歌行》、《西北有高樓》等等；而屬於沉思的系列則有：《讀竹》、《琴樂》、《悲歌》、《川端康成禮讚》、《聆》、《奏鳴曲》、《斷夢殘景》等等，作曲家本人更認為最近幾年的作品兩者更合而為一，也就是將對自己生命的思索放在對一切事務的思索當中。不論是沉思或者反思，我們都可以看出來，作曲家選擇音樂作為主軸來進行這些思索，因此音樂的創作成為了思索的整個過程，作品便成為一個思索的結果，作曲家甚至於以為一個（音樂）作品的演出就是一個「儀式」的進行，例如為擊樂獨奏的作品《祭》(1988) 解說中我們可以看到作曲家的看法。他提到：「音樂家（作曲者與演奏者）之有別於眾人乃是在於能夠將生命中的一些片段抽離這個柴米油鹽的世界而藉由其中全然不同的時間感來讓自己以及其他人經驗到這些生命片刻裡的超脫，好的音樂（作曲與演奏）便是這些片刻的凝結，然而它們畢竟只是生命中極為短暫的抽離；之後，回返到這個現實世界的必然性則更彰顯音樂家在這個「抽離→回返」的過程中所扮演的角色。這個過程具有極為濃厚的儀式性特質，而《祭》便是這樣的一個儀式。」²¹不僅僅創作本身是一個儀式，從這個敘述更看到楊聰賢進一步的提到了儀式性的特質，並將整個作品的演出（創作）定義成為一個儀式的進行，在這個儀式當中，抽離與回返成為重要的事件。顯然對於這位作曲家而言，藝術創作與展演並不是前面所敘述關於廚師工作那樣在世俗空間的，因為抽離，作曲家短暫的離開這個世俗的空間，演奏家也相同。只是，楊聰賢認為，人們進入神聖的空間往往需要一段比較長準備以及過程，而通常只要一個小的時間或者訊號，動作便可以回返回到世俗的空間。²²

在進行更多的討論之前，我們就上面對於楊聰賢的創作理念部份的討論作一個大概的整理：

1. 思索就是宗教情操或者信仰，因為不停的思索，所以必須不停的寫作。
2. 作曲家認為需要一個情境以為思索的進行，「儀式」提供了進入這個情境的途徑。（這個情境事實上就是某個神聖的空間）
3. 創作則為儀式的進行，抽象的「音樂」概念在此成為進入神聖空間的主軸。
4. 一個音樂作品的演出也是一個儀式的進行。
5. 儀式結束，之後必將回返世俗。

整理了楊聰賢的創作思考後，筆者以為我們需要進入「儀式」這一件事情的場域，因為這些關於楊聰賢創作理念的某種內涵與特徵事實上與某些人類學家們或者社會學者所提

²¹ 台北室內樂團：1999, p.14。

²² 同註九，關於這一點可以在許多各種不同的儀式當中觀察到。

出的部份關於儀式的理論，或者與筆者本身對於儀式的觀察有著某些的連結與吻合之處，因此我們了解了這一些所謂的儀式之後，再回來與之作個比對，可以更明確的對楊聰賢先生的看法作一個更理論性的整理。

三、人類的儀式與儀式性行為

(一)儀式與圖騰

人類因為有「信仰」所以就有「儀式」，因為儀式進行得以讓人們暫時的離開平日生活的世界進入另一個空間——例如與祖靈對話的世界——人類相信我們生活的這個空間之外還有另一個空間。關於這方面，涂爾幹（Emile Durkheim）就經由對澳洲原住民族圖騰信仰現象的觀察成就了其經典著作《宗教生活的基本形式》（*Les Formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie, 1912*），他所建立的體系概念是關於人類的行為：區分為神聖的（Sacred）與世俗的（Profane）兩類，其中神聖的事物會以一些儀式性的規範所圍繞以強化其神聖特質，也就是說，藉由這樣的規範，人們得以「象徵性的」停留在神聖的空間當中，這個儀式也因而得以進行。在涂爾幹的研究之後，紀登斯（A. Giddens）更進一步提到，「圖騰」是儀式當中「劃分神聖與世俗之間的軸心。」²¹而將神聖與世俗分割開來是一個「絕對的（absolutely），……並且兩相對立的」，²²人們的生活被如此界定、區隔出兩個空間，一個是嚴格的、具有規範的、在這個空間中一切的事務都是神聖、不可逾越或者侵犯的；另一個空間則允許自由、不受拘束的動作。與神聖或世俗空間相關的事物就是宗教（或者信仰）、儀式與圖騰。

紀登斯的研究報告中也顯示，一個傳統的社會或者部落族群裡，圖騰作為一個標誌，集體得以藉由這個標誌得到一種凝聚，這個凝聚的力量就是成為宗教的力量，也是舉行儀式的動力；這些儀式所使用的圖騰經常是取自生活週遭最慣常接觸到的事或物，具體的方面例如動物或植物的圖像等等，抽象的方面則偶有來自自然現象的。這個研究當中也提出了他的發現：即個人圖騰的出現，除了某種原因或者特殊情境下，個人圖騰的選擇有可能只是他的個別行為，也可能來自於某些個人或家族特殊的情境或記憶，例如母親懷孕第一次感到胎動時偶然見到的特殊景象或者如前述的動植物等等。作為個人標誌的「圖騰」意義在於個體的「自我意識」的展現，也成為個體試圖脫離現實世界，進入另外一個空間的

²¹ Giddens: 1971, p.53.

²² ibid.

軸心。個人圖騰的出現顯示出一種可能性：即使某些時刻某個體活動並不在或不屬於任何一個群體之下，但個體仍然可以藉由作為一個軸心的個人圖騰，獨立進行一個離開現實、進入神聖再回返現實的動作。

至於神聖空間當中的「規範」自成一個系統，儘管儀式中許多動作是具有指涉意義的符號，或者說儀式中許多部份都是具有象徵意義的，但儀式本身卻是一個自圓的系統，儀式中所有的行為因為不在世俗空間，因此他們也就不具現實的實用功能，「自圓」就意味著它脫離現實，進到另一個獨立於世界之外的世界，是人類因為某種理念所建構的另一個世界，其中有它自己的遊戲規則，也就是儀式當中的規範。整個儀式是由具有象徵意義的符號所構成，但它整體卻是封閉的，獨立於世俗環境外自圓的環境，這當中一切都必須遵守這個系統遊戲的規則。

在約略的了解涂爾幹以及紀登斯關於人類儀式的理論，以及筆者自身的觀察之後，我對此作個整理與歸納如下：

1. 人類因為某種信仰，將空間分為神聖的與世俗的。
2. 人類藉由儀式進入神聖的空間。
3. 儀式的進行必然有一個主軸，也就是圖騰。（圖騰有集體或個人的，經常被選自某些實常的事務現象或特定因素等等。）
4. 神聖的空間當中必然有一些規範所圍繞，這些規範是自圓的，自成一個體系。
5. 儀式結束，人們回返到世俗的空間。

先前關於楊聰賢創作理念所整理的幾點，與儀式特徵比對起來有許多是可以相呼應的，我們用一個簡單的表來對應「楊聰賢創作」與「人類儀式」兩者：

「思索」就是宗教情操，是信仰	信仰
「情境」提供思索的進行	神聖的空間
「創作」提供進入情境的途徑	儀式
「音樂」作為創作的主軸	圖騰

上面的表列可以看出來：楊聰賢的「思索」就是信仰，提供思索的「情境」則是儀式當中的神聖空間，音樂的「創作」是「儀式」的進行，「音樂」作為這個儀式的圖騰。然而關於儀式，以及關於楊聰賢創作理念與儀式之間的關係仍有更進一步探討的必要：作為一個「儀式」的「創作」，楊聰賢的「作品」究竟呈現如何的現象與意義呢？我們接著就「儀式」、「創作」與「作品」這三者進行更多的觀察分析與討論。

(二)儀式性行為

儀式是人類最特殊的現象之一，儘管居住生活的地點不同，使用的語言不同，信仰的不同，但是儀式卻是所有人類共通的特徵。人們用不同的方式舉行儀式，這些儀式也有不同的外觀，但是我們依據涂爾幹等人的觀察與分析所歸納出來的就是儀式的內涵，也就是說，被稱作為「儀式」的行為就是因為它具有這樣的內涵：藉由圖騰作為主軸，離開世俗，進入具有規範的神聖的空間，之後再回返世俗的空間。在這裡筆者將這些儀式的內涵稱之為「儀式性」(Rituality)，²⁵也就是儀式內涵的集合，這當中的成份：神聖與世俗的分割、圖騰、規範等等缺一不可。而具有這樣內涵的行為與動作，筆者稱之為「儀式性行為」(Ritualistic behavior)。²⁶

提出來這樣一個概念，我們又可以更進一步的提出一個觀念：「儀式」必然是一個具有「儀式性行為」的行為，但是「儀式性行為」並不一定發生在宗教性的活動，也不一定在傳統所謂「正式」的「儀式」或者祭典(Rite)當中，²⁷也不限定在它是否是單一個體的行为或者群體的動作，更不需發生在某個固定的地方。「儀式性行為」可能發生在任何時候，例如行為者對人事物或抽象概念某種特定的思索方式，這些方式藉由某個特定的軸心離開世俗，進入了一種特定的情境，也就是另一個空間以供其進行，而當這個空間是具有規範的時候，就符合了所謂的「神聖的空間」的定義，因此在這個情境之下的思索也必然是以一種被規約方式進行，最後，不論是這個行為的「副產品」、「痕跡」或者「遺跡」，這些規約必然反應在所產生來的結果，神聖空間當中的遊戲規則將會轉換並以某種規則的、邏輯性的結構內容呈現出來，而這些具有儀式內容，也就是「儀式性行為」者，在這裏都被定義為一個「儀式」。

與世俗的環境比較起來，人類理想的烏托邦世界存在於神聖的空間當中，但是現實上我們卻又無法在那樣的空間當中生存，因此儀式必須有個結束，人們得以回返現實生活當中繼續未完的餘生，²⁸在理念上與實際的情形相反的是，我們認定那個神聖的空間永續存在，生活反而只是「暫時的」離開那個永續的空間，之後我們必然再次的進入那裡，也因此每一次儀式的進行是回到那個不曾間斷的神聖空間當中，當我們離開它回返世俗，神聖的空間依然存在，如此週而復始的，直到最終那個「人生舞台」上的「餘生」結束之際，因此每一次儀式的開始都是延續之前的，理念上是不曾間斷的，而儀式的結束只是我們暫

²⁵ 這個字是由Ritual所衍生而來。

²⁶ 筆者使用Ritualistic這個字作為Rituality的形容詞。

²⁷ 即所謂的「生命禮俗」、「歲時祭儀」或者「臨時祭儀」三者。

²⁸ 引用自賈祖璋的小說《餘生》(2000)，筆者與楊聰賢曾多次關於這位小說家及其作品的討論。

時的退出來，離開那個神聖的領域以維世俗的生命。

(三)楊聰賢的創作：一種儀式性行為

之前我們曾經提到，楊聰賢認為自己音樂的創作是一個儀式的進行，也就是他試圖藉由如此儀式行為超脫出現實的世界，並且進入另一個空間以成就個人的反思或者冥想，也就是他個人一種宗教的經驗。以作曲家自己創作理念與源由作為根源，筆者更進一步觀察、思考與分析後以為，之於楊聰賢，作為抽象概念的「音樂」確實成為一個軸心，是其信仰以及儀式的圖騰，也是楊聰賢個人抽象的圖騰。這個圖騰也是所有創作的軸心，(音樂的)創作是一個具體的動作，是一個圍繞在這個圖騰的行為，而作品成為這個儀式的痕跡。然而藉由儀式所進入的空間既是神聖的空間，因此當中就必然的有許多的規範，這些規範將會顯現在每一次行動的當中，成為一個作品內在合乎邏輯的規律。最後當作品完成，作曲家也就回返世俗，繼續平日的的生活。

因此我們可以理解作曲家何以用「儀式」這個概念來論述自己的創作，即便是作曲家自己是有意識的或者無意識的，楊聰賢音樂創作這個行為的內容，已經含括在我們所定義「儀式性行為」當中了。我們不難理解楊聰賢的作品當中，那些被嚴格規範與精巧設計的各種音類網路系統，事實上是整個「儀式性行為」的過程中所建構之遊戲規則的結果，不論當中作曲家是否使用任何具象徵意義的符號，整個作品卻有一個獨立的、自圓的系統；例如《祭》的創作當中，歸約的思索進行過程轉化為音色類上邏輯的設計；即使是《小的夜曲》當中使用的「蟹行卡農」也好，《我曾在風雨中聽見一首來自花園的歌》當中貝爾格的音樂與《山水寮札記》中的德布西(Claude Debussy)，或者《如果在冬夜，一個歌者……》從任何其他音樂的引用(quotations)，都被納入為作品成為巧妙設計的網路當中地一環；若鳥鳴地觀看，楊聰賢過去十多年的創作所顯現出思索的演化痕跡就更清楚了：從魏本到貝爾格，從德奧到拉丁，從音高類為主體到納入其它的可能性，具象徵意義的引用等等被納入自圓的系統當中，因此楊聰賢的每一個創作宛如一個個被關聯起來的儀式，每一個的思索都延續上一次儀式的內容，同時也納入新的成份。

四、儀式的痕跡：音樂實例

如果創作作為一個「儀式性行為」，作品就是我們之前所提到的成為這個行為後的「痕跡」，而這個痕跡無疑的必然以一個具有「儀式性」的內容呈現出來。在楊聰賢的作

品當中，筆者擬就兩首具有某種特定關聯的作品為例來說明。第一首是我們之前曾經提到的作品《祭》，以及另一首《如果在冬夜，一個歌者……》。

作品《祭》是一首約十二分鐘左右，為獨奏擊樂家所寫的四重奏，（譜例一，譜例二），從記譜可看出這個作品之作為「四重奏」的意義，四行譜當中最下面的一行譜只記載定音鼓，其他三行當中每一行譜則為多樣樂器類共用的，如同之前已經作了的敘述，這個作品由皮革音色類開始，並且漸進的加入木質音色類以及後來的金屬音色類，而除了開頭外，金屬音色類出現之前，以及曲子的最後，都有長串的皮革音色類所造成的持續性音響，如此成就了音樂段落上的意義。

我們觀察《祭》，音樂的第一小節就明示每一個人這裏「不是音樂真正的開始」，事實上每一次《祭》的演出都「延續上一次的儀式」，聆聽這個音樂讓我們成為「參與這個儀式的一員」，藉由音樂這個軸心我們將再一次地進入理想中的神聖空間。因此，太鼓（Bass Drum）四個小聲（pppp）由遠而近逐漸貼近我們的聲響，宛如我們正一步步進入理想的世界。（譜例三）四個小聲的力度在第二個小節到達三個大聲（fff），這過程並不是直接的，而是經過一個大聲（f）的中點又退回到三個小聲（ppp），之後再進入到兩個大聲（ff）覆回到兩個小聲（pp），整個力度的線條呈現的是波狀的直到目標的二小節。手拍與太鼓同屬於「皮革音色類」的定音鼓聲響並不一定讓我們察覺到我們的參與，但卻暗示我們正逐漸的遠離世俗的空間，直到第六小節的結束，第七小節一個休息之後，第八小節的木魚及其後漸漸多起來的「木質音色類」聲響才讓我們察覺到儀式「早已經開始許久」，如同我們在許多儀式進行中觀察到的現象：離開世俗進入神聖空間的過程並不是一蹴即成的；在此之後木質音色類便逐漸的增加，音樂進行到第六十七小節到第八十七小節（譜例三）並且發展成為整曲的中心，這段由皮革音色類構成的長串持續性音樂也是整個作品前後兩段的分水嶺，之後金屬音色類比例就更多了。明顯的，在這裡「音色類」的設計取代了「音高類」的遊戲，成為作品內在的歸約法則。而有趣的是「皮革音色類」的聲響貫穿整個作品，它並不真正的在第七小節之後消失，而是潛藏起來作為底層，以這個深層作為基礎，其他的音色類聲響在表層上，構成儀式當中的各個元素，因此當最後第三小節，作曲家安排了一個放置在定音鼓上的磬——具有禮儀文化上指涉意義的樂器——演奏的滑音，轉進到作品唯一一次，也是象徵回返世俗的「拍手」聲響時，儀式終於結束，但是最後一小節皮革音色類的聲響再度響起，那個神聖的空間在我們回到柴米油鹽的世界之際繼續存有，一個「沒有結束」的一百二十七小節象徵著那個神聖空間的繼續，連接下一次我們再次的進入。（譜例四）

另一個作品《如果在冬夜，一個歌者……》的編制為小提琴、雙簧管、女高音歌者、擊樂以及鋼琴。其中擊樂為一人演奏，所使用的樂器則與前面一首作品《祭》相同，有趣的是記譜方式也相同，作曲家似乎預先埋藏了什麼伏筆。而「女高音歌者」（Soprano Singer）則需要演奏額外特定的擊樂器。²⁹ 這個作品的演出時間需要大約二十分鐘左右，雖然使用了人聲卻沒有完整的歌詞，³⁰ 這一點與剛才我們敘述有關擊樂的樂器以及記譜有相同的源由：它們都與曲子當中的「引用」有著最密切的關聯。而音樂的「引用」是楊聰賢創作當中經常使用的手法，也是一項特徵。³¹ 「引用」雖然暗示一種空間上的距離，但是對既存音樂的引用實際上是對過往（音樂）人物的緬懷，是一種對生命進行思索的方式，³² 「引用」在楊聰賢的作品當中則是這樣一個儀式性行為最明顯的痕跡。作品《如果在冬夜，一個歌者……》當中引用殊為明顯。

這首作品標題來自卡爾維諾（Italo Calvino, 1923-1985）小說《如果在冬夜，一個旅人》（*Se una notte d'inverno, un viaggiatore*, 1979），³³ 而曲子當中的「引用」，有來自舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）的作品，也有取自作曲家自己的音樂，更有台灣匠春的民謠。音樂開始後不久，第一個「引用」便發生在第二十一小節，由鋼琴帶進了被高八度處理的舒伯特《冬之旅》（*Winterreise*, D.911, 1827）第一首〈晚安〉（*Gute Nacht*），到此，因為作品的標題以及這個引用的內容，即刻就讓我們將這個進行中的音樂與舒伯特以及卡爾維諾這個小說作了關係的聯想：冬夜、旅人、歌者。而關於舒伯特，我們可以回想起楊聰賢為另一個作品《弦樂三重奏》（1996）所寫的解說當中，早已經提到了舒伯特這位作曲家，楊聰賢寫到弦樂三重奏的「細緻典雅」是「其他任何組合所不能及」，而兩百年前誕生在維也納的這位「典雅的作曲家」雖然「有如清晨的露珠稍現即逝，但是在我們的心中卻是永恆的美」，因此「這首《弦樂三重奏》便是紀念那位冬夜中的旅人」，³⁴ 以這首弦樂三重奏的創作，楊聰賢藉由對舒伯特的禮讚再次的思索生命（冬夜中的旅人），如此儀式性被以「引用」的方式延續到《如果在冬夜，一個歌者……》的創作中：「舒伯特」這位「歌者」、「冬夜」的「流浪」顯然成為楊聰賢的儀式中一些具象徵意義的符號，就像每一個進入舞台的生命，對於這個世界來說都只是一個「陌生的來到，也陌生的離去」者，「Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus.」³⁵（譜例五，譜例六）

²⁹ 參考樂譜說明：Soprano Singer (needs one set of 5 Wood Blocks and one large Chinese Qing)

³⁰ 見後面的敘述。

³¹ 這裏「引用」並非指某種特定的方式，而是綜合的、概括的。

³² *op. cit.*

³³ 卡爾維諾，出生於古巴的義大利小說家，《如果在冬夜，一個旅人》是奠定其當代文學崇高地位的作品之一。

³⁴ 見楊聰賢《弦樂三重奏》樂曲解說。

³⁵ 舒伯特《冬之旅》第一首〈晚安〉第一句歌詞。

如同《弦樂三重奏》一般的，一些較早的寫作儀式延續下來，思索的痕跡在《如果在冬夜，一個歌者……》這首作品當中顯現：自第四十九小節開始持續長達近五十小節的音樂，引用前面敘述過、作曲家自己的作品《祭》（譜例七，參考譜例三），更提醒我們《如果在冬夜，一個歌者……》的創作延續了之前的儀式。就在《祭》的被引用、擊樂持續性的聲響進行當中，女高音卻不時的加入並且提醒著我們「夜晚」：「Gute Nacht」穿插在其中，（譜例七）這個對「夜晚」不時的提示，除了《冬之旅》的〈晚安〉之外，又讓我們回想起作曲家另一首作品：源自泰戈爾（Rabindranath Tagore）的兩首詩所寫作的《鋼琴協奏曲》，關於這首作品楊聰賢提到「夜晚是沉思生命的國度，在其中，生命……是一首該唱的歌」，³⁹其中一首詩寫到「我祈求在我走之前能知道大地為何召喚我來到它的懷抱裡」。⁴⁰「夜晚」在這裏顯然象徵著離開世俗的環境，因此才能「沉思」，並且能再次的藉由音樂作為軸心（一首該唱的歌）進入神聖的領域，在這裡楊聰賢思索著生命，這個思考繼續的進行，直到《如果在冬夜，一個歌者……》的創作而留下了痕跡。

從《弦樂三重奏》《鋼琴小協奏曲》到《祭》，那些思索在《如果在冬夜，一個歌者……》被延續。就在《祭》的引用段落之後，女高音再次的回到了舒伯特：當《冬之旅》以「Willst zu meinen Liedern Deine Leier drehn?」如此「沒有結束的」結束之時，神聖空間依舊存在，因此這首連篇歌曲最後一曲最後一句的被引用並沒有結束《如果在冬夜，一個歌者……》，卻成就這些思索如是的烙印；寫作持續下去，音樂進行到二百一十九小節，儀式終將結束，宛如《祭》一般的，作曲家似乎意識到這次的結束並不是真正的終止，「引用」再次地出現：一首台灣恆春民謠第一句：女高音的「su-a-siang-a-ghi」繼續的提示我們「思想起」，⁴¹（譜例八）作曲家已經回到世俗，聆賞者也同樣的回返人間，但永存的是一個讓作曲家，也讓我們得以繼續思索的神聖空間。

儀式的歸約性也在這裏留下了痕跡，音高類的構成在《如果在冬夜，一個歌者……》被精心的設計，例如整首作品當中的兩個音高類這樣的被帶入：在曲首第一個和絃之後小提琴的長音我們聽到的音高類是A，第八小節第三拍是第一個樂句的反覆，幾乎同樣的和絃，同樣是小提琴長音，音高類則變成了D，（譜例九）這兩個音類悄悄地夾帶一個新的音高類（F）成就了〈晚安〉的引用，（譜例六）音樂〈思想起〉的引用也同時以這兩個音高類為主要的聲音，（譜例八）然而楊聰賢並沒有忽視音色類與力度等等的

³⁹ op. cit.

⁴⁰ ibid.,另外一首更具有直接儀式特徵的詩：詩句由「主啊」開始了一個「禱告」。

⁴¹ su-a-siang-a-ghi是閩南語「思想起」的通用拼音。

設計，例如第五小節藉由重疊而承接小提琴聲音的雙簧管（音色），藉由力度的變化再由小提琴（音色）承接回去，同樣的情形發生在第十四到第十五小節、第十九到第二十小節等等；《冬之旅》的進入，鋼琴左踏板的的使用（una corda）以及比原作高了八度的演奏都是一種音色的設計，這個音色與原本的〈晚安〉比較起來顯現一種似乎「亦真亦假」的本質，宛如楊聰賢創作《我曾經在風雨中聽見一首來自花園的歌》這個思索生命的儀式中：「……生命，就我目前所能理解，涵蓋各式各樣超乎我能參透的深奧，雖然大部份時刻裡，生命所呈現的是意真意假的本質，偶而我也極強烈地感受到某些片刻的真實性或另外一些片刻的虛幻性。如此的經驗既是困惑也極為迷人。」⁴²這裏，不論是音色類、音高類或者力度變化的設計，這精巧性不是世俗環境中的必然，卻是藉由儀式所進入的神聖空間當中的結果，「神聖空間當中的事物會以一些儀式性的規範所圍繞」，也就是說，「藉由這樣的規範，人們得以「象徵性的」停留在神聖的空間當中」，因此，當再次的聆聽這些作品，我們也就參與了「一個儀式」並且得以「進入神聖的空間」。

五、結論

我們要如何的看待這樣的創作？「『後現代』於今日的藝界有如燎原之火，然創作之為心靈的反思已遠遠超越追求風尚的層級」，⁴³在這樣的環境下許多所謂的音樂欣賞已經不再是一種心靈的活動，因此一首音樂是否有著表象華麗效果就成了許多音樂人或者欣賞人作為評斷的依歸，真正需要「聆聽」的作品反而不是現在這個社會的主流，而楊聰賢的藝術顯然就是這個主流價值觀之外的另一類。

同樣的，今日我們「身處於物化現象日趨嚴重的社會」當中，⁴⁴祈求一個能夠提供我們進行思索的情境更是一個奢想了，但是「聆聽的」音樂（藝術）作為軸心提供了一個轉換到這個空間的可能性，而楊聰賢的音樂創作就建構了一個新的音樂價值觀與美學觀：一個提供作曲家自己、筆者以及所有聽眾共同參與的儀式，在透過儀式而到達的神聖空間裡我們得以進行思索，也因此，當再度的聆聽楊聰賢的作品時，筆者更清楚的意識到自已不只是個圍觀者，而是一個實際參與儀式的人。筆者更相信藉由這個儀式所提供的情境，我（們）與作曲家，甚至於與其他人事物對話，這些對話也讓我（們）重新地思索，思索作為一個人的本質、意義以及價值。

⁴² op. cit.

⁴³ op. cit.

⁴⁴ 引用自楊聰賢《小的夜曲》解說：台北大室內樂團：1999。

譜例

譜例一：楊聰賢《祭》· 編制與記譜說明

Instrumentation

5 Wood Blocks (WB), 1 Conga Drum (Con),
 1 pair of Bongos (Bon), 1 Tambourine (TBR),
 5 Temple Blocks (TB), 4 Tom-Toms (TT), Bamboo Wind Chimes (BWC),
 1 Chinese Qing 箏 (Qing), 1 Large Tam-Tam (TAM),
 1 Gong (Gong), 2 Suspended Cymbals (SC),
 Triangle (TR), 1 Bass Drum (BD), 1 Tabor Drum (TD), 1 Snare Drum (SD).

2 Timpani

WB Con Bon TBR

TB TT BWC

Qing TAM Gong SC TR BD TD SD

Timpani

譜例二：楊聰賢《祭》，mm.1-5.

祭

Ritual: a Solo Quartet for one Percussionist

楊聰賢
Yang Dong-xian

Allegretto alla cinese (♩ = 12)

Allegretto alla cinese (♩ = 12)

楊聰賢
Yang Dong-xian

PPPP piano al primo colpo
(no through drum roll)

Allegretto alla cinese (♩ = 12)

PPPP piano al primo colpo

f

PP piano al primo colpo

Allegretto alla cinese (♩ = 12)

Allegretto alla cinese (♩ = 12)

Allegretto alla cinese (♩ = 12)

mf

pppp piano al primo colpo

譜例三(之一): 楊聰賢《祭》, mm.67-87.

Op. 1, No. 2 (Carpenter's Altarpiece) (♩ = 40)

mf ritardando

mf - mp ritardando

mf - mp ritardando ff

mf ritardando

譜例三(之二)

mf - f ritardando

pp ritardando

pp ritardando

pp ritardando ff

譜例四：楊聰賢《祭》，mm.124-127.

譜例五：Franz Schubert: *Winterreise*, I. Gute Nacht

Mässig (Moderato)

譜例六：楊聰賢《如果在冬夜，一個歌者...》，mm.18-26.

譜例七(之一): 楊聰賢《如果在冬夜,一個歌者,···》, mm.53-91.

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

Voice

mp > pp sempre

(♩ = 48)

(♩ = 48)

TB. X

mf > p

Lento mod.

pp

mf > p

pp >

— in Stück

mf > pp

譜例七(之二)

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

Voice

TB. X

mf > p

mf > p

mf > p

mf

pp

pp sempre legger

pp sempre legger

pp > pp sempre

mf > p

mf > p

mf > p

mf >

in - te Stück

譜例七(之三)

譜例八：楊聰賢《如果在冬夜，一個歌者...》·mm.212-219.

譜例九(之一): 楊聰賢《如果在冬夜,一個歌者...》, mm.1-17.

If on a winter's night, a Singer....

Largo semplicemente (♩ = ca. 44) Yang Tsung-fien

譜例九(之二)

參考書目

- Durkheim, E. (1912) *Les Formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie*. Paris: F. Alcan.
- Durkheim, E. (1995) trans. Field, K. E. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press.
- Giddens, A. (1971) *Capitalism and Modern Social Theory: An Analysis of the Writings of Marx, Durkheim and Weber*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, V. (1967) *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.
- 楊聰賢 (2000) 《行到水窮處·坐看雲起時：時空經緯下的生命情調與創作理念》。台北：樂韻出版社。
- 台北人室內樂團 (1999) 《「1999台北人國際現代音樂節」節目單》。

音樂理論家A. M. T. S. Boëthius 的全人教育思想

王美珠

摘要

中世紀音樂理論家波埃提烏斯認為，音樂在四藝中佔有相當重要的地位，它與道德及知識緊緊相扣。他一生盡其所能的維護與傳承古希臘文化，將古文獻傳諸於後世。波埃提烏斯不僅契而不捨的對希臘哲學進行思辨與探究，人與宇宙的關係，更是波埃提烏斯學說的重點。他認為，人們領會世界一元論和上帝創造說的進展程序從學習數學的基礎及定義開始，接著學習幾何，再學習音樂，最後學習天文。至於有關波埃提烏斯的全人教育音樂思想則呈現在他的第一類著作——《音樂原理》中。其中除了肯定音樂的道德功能外，三個層次的音樂、誰才是真正的音樂家、與三個層次音樂活動的論述觀點，清楚勾勒出波埃提烏斯視音樂為反映宇宙秩序的一面鏡子，認為音樂為通達萬物之道和更高真理的表徵之理念。

關鍵詞：波埃提烏斯；七藝；四藝；《音樂原理》

Music Theorist A. M. T. S. Boëthius' Thought of Holistic Education

Dr. WANG Mei-Chu

Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

Music theorist A.M.T.S. Boëthius in the Middle Ages believed that music occupied an important position in Quadrivium and closely correlated with morality and knowledge. He devoted his whole life to preserving and instructing ancient Greece culture as possible as he could, and propagated ancient records to later generations. Boëthius not only indefatigably debated and speculated on Greece philosophy, but also regarded the relationship between human and the universe as the focal point in his doctrine. He thought that the procedure of understanding the theory of world monism and God's creation was to begin with learning the base and definition of Mathematics, then Geometry, Music, and the last Astronomy. Besides, Boëthius' music thinking of holistic education was represented in his first category of writing: *De institutione musica*. Except approving music's function of morality, in this work, the issue of "three level of music", "who is a real musician" and "three level of music action" clearly illustrate Boëthius' points which regard music as a mirror that reflects the universal order and consider music as a notion that leads to comprehending the tenet of whole creation and represents all great truth.

Keywords: A. M. T. S. Boëthius; Artes Liberalis; Quadrivium; *De institutione musica*

中世紀音樂理論家波埃提烏斯 (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius, 約480-525或526 A. D.) 主張「音樂」(musica)在「四學科」(Quadrivium)中佔有相當重要的地位,它與道德及知識緊緊相扣。他一生儘其所能的維護與傳承古希臘文化,並將古文獻譯成拉丁文傳諸於後世。波埃提烏斯不僅契而不捨的對希臘哲學進行思辨與探究,人與宇宙的關係,更是波埃提烏斯學說的重點。他認為,人們領會世界一元論和上帝創造說的進展程序從學習算術的基礎及定義開始,接著學習幾何,再學習音樂,最後學習天文。至於有關波埃提烏斯的全人教育音樂思想則主要呈現在他有關數學學科教學之著作——《音樂原理》(*De institutione musica*)中。波埃提烏斯除了肯定音樂的道德功能外,三個層次的音樂,誰才是真正的音樂家,與三個層次音樂活動的論述觀點,清楚勾勒出波埃提烏斯如何將音樂看成是一面反映宇宙秩序的鏡子,同時也傳達了他有關音樂為通達萬物和更高真理之道的理念。

在說明波埃提烏斯是一位怎樣的音樂理論家與他在西方音樂史上的定位後,本文第二個論述重點主要在他如何在論著中展現全人教育思想與「四學科」的全人教育理念為探討對象。至於音樂理論家波埃提烏斯的全人教育思想如何落實於「音樂」概念的理論,將作為本論文最後的壓軸論述內容,以突顯它在古希臘羅馬晚期、中世紀與文藝復興時期作為「音樂」理解的重要指標角色。

一、音樂理論家波埃提烏斯

波埃提烏斯為羅馬學者、音樂理論家、作家、政治家、哲學家與基督教神學家。約於西元480年出生於羅馬基督教的顯赫家族,父親於西元487年去世後,他被送至貴族郡馬胡斯 (Quintus Aurelius Memmius Symmachus) 處接受教導希臘哲學與文學,後來並娶了他的女兒忽斯提契雅納 (Rusticiana)。

西元510年,波埃提烏斯成為行政首長,522年時成為東哥德國王泰歐德利 (Arianismus Theoderichs, 471-526) 的執政官。523年,波埃提烏斯被誣控參與東羅馬皇帝查士丁一世 (Justin I) 對抗泰歐德利之陰謀,並以違反數學和天文學演算規定之罪名,在帕維亞 (Pavia) 監禁九個月後,於西元525或526年被處死刑。入獄期間寫下了著名的《哲學的慰藉》(*De Consolatione Philosophiae*)一書,被視為基督徒殉教者與聖人,後世尊為聖,波埃提烏斯 (St. Severinus Boëthius)。

¹ 此書的漢譯本已於1975年【民64】由陳芳鄰翻譯出版,請參考文末【參考書目】處。

波埃提烏斯一生不僅維護並傳承古典文化，將古文獻傳諸後世，且不斷對希臘哲學進行思辨與探究，他的譯注與著作同時展現古希臘羅馬和基督文化的精神，對於古希臘羅馬文獻的保存與整理有重要貢獻，並透過其積極的學說，使得拉丁文成為哲學語言，是中世紀經院哲學派（Scholasticism）偉大哲人與神學家的先導，且為古代教父哲學（教父的宗教哲學）進入中世紀哲學的轉捩點，是一位承先啟後的哲學家。²

波埃提烏斯將哲學分成實踐哲學與理論哲學。實踐哲學包含倫理學、政治學與經濟學，理論哲學則有自然哲學、數學與神學。

作為一位音樂理論家，波埃提烏斯有關「音樂」（musica）³概念的理解主要承襲自古希臘畢塔格拉斯學派，認為「音樂」就是「數」；「音樂」等同於「數」。就因為「音樂」以「數」為前導，所以波埃提烏斯所有「音樂」相關問題的思索與討論，就歸屬於數學論著的類型裡。除了有關數學學科教學之著作與譯注外，波埃提烏斯的著作還包括邏輯類、神學類與於獄中完成的一部純哲學性論著——《哲學的慰藉》等四類：

（一）有關數學學科教學之著作與譯注

此類作品主要是教導學生學習數字和比例，以領會世界一元論和上帝創造說。進展的程序從基礎的算術開始；接著學幾何，其比例可以在空間中實際測量；再學音樂，其比例可以從音響中測量；最後學天文，其實際測量是不可能的，但可以從所聽聞的音樂比率來類推理解。波埃提烏斯將此四門學問稱為「四學科」（Quadrivium），即四條通往學問本質之路。⁴可惜的是，「四學科」的相關著作只有《算術原理》（*De Institutione Arithmetica*）與《音樂原理》（*De Institutione Musica*）之大部份被保存下來，天文學的研究完全遺失，幾何學則只剩斷簡殘篇。就是遺留下來的《音樂原理》也不全。⁵

波埃提烏斯有關數學學科教學之譯注也囊括「四學科」的領域：算術類、幾何類、音樂類與天文類。其中算術類與音樂類有尼可馬胡斯（Nikomachos von Gerasa, 約1世紀末-2世紀初人）的《論算術》（*De Arithmetica*）與《論音樂》（*De Musica*）、幾何類有歐基

² 有關波埃提烏斯的生平與著作請參考John Caldwell (1997), Calvin Bower (1980/2001), Rudolf Wagner (1952) 與 J. Smits van Waesberghe (1996)。

³ 由於此時的「音樂」（musica）概念與18世紀中期以後的「音樂」（music）概念有本質上的差異，為避免混淆，本文在論述「音樂」概念時，將在必要處再加上符合論述內容的原文。

⁴ 波埃提烏斯如何在論著中展現全人教育思想與「四學科」的全人教育理念，請參考本文第二章節。

⁵ 波埃提烏斯的著作大約在西元第九世紀以後才被發現，也陸續被編輯出版。目前所知，被保存下來的《算術原理》與《音樂原理》都有不同語言的部份譯本，如本文採用Tilman Krischer所譯的《算術原理》德譯本；《算術原理》有Michael Masi (Amsterdam 1983) 英譯的譯本。至於《音樂原理》的德譯本譯者如Ossar Paul (Hildesheim/New York 1973)，譯書名改成《音樂五書》，英譯本的譯者則有Michael Masi (Amsterdam 1983) 等。

里得（Euclid, 約西元前3世紀中期-西元前275）的《元素》（*Elements*）、天文類則屬托樂密（Klaudio Ptolemaeus, 約83年之後-161）的《阿拉伯字》（*Almagest*；此書的原始名稱為 *Mathēmatikē syntaxis*, 即《數字句法》），除此之外，波埃提烏斯還譯注了托樂密重要的音樂經典著作《和諧》（*Harmonicus*）。

由於波埃提烏斯是一位深具古希臘哲學傳統之思想者，對於希望了解古希臘知識領域的羅馬人來說，他的數學類著作必定可以作為學習希臘經典哲學的極佳教材。

（二）邏輯類的著作與譯注

波埃提烏斯的邏輯類著作是中世紀教士修練的主要題材與內容，其中的代表作有《論範疇的三段論法》（*De syllogismo categorico*）及《論假設的三段論法》（*De syllogismo hypothetico*）等，他更企圖調和亞里斯多德與柏拉圖間的明顯差異，並將亞里斯多德著作譯成拉丁文並加以注釋，使這些作品能在西方更廣泛地被閱讀。他的邏輯類譯注則是經院哲學的基本教材，主要包括翻譯或注釋亞里斯多德（Aristoteles, 西元前384/3-322/1）、西塞羅（Marcus Tullius Cicero, 西元前106-43）與波非里歐斯（Porphyrios, 232/33-304）等思想家的相關論述。

（三）神學類的著作

波埃提烏斯認為神學的對象是作為本體的上帝，這種結合了基督教神學思想與古典自然神學思想的觀點，對中世紀的神學影響極大。他除了是第一個根據定義以演繹方法討論神學問題的中世紀思想家，波埃提烏斯的上帝論更包含著雛形的本體論論證。

波埃提烏斯的神學類著作包括《反優迪克與聶斯脫利》（*Contra Eutychen et Nestorium*）、《論天主教的神職人員》（*De hebdomadis*）與兩冊的《論三位一體》（*De trinitate*）等。《論三位一體》和《反優迪克與聶斯脫利》是波埃提烏斯以哲學方法解釋基督教三位一體教義的論著，是他將希臘智慧運用到神學信仰最重要的神學著作，其中引用柏拉圖、亞里斯多德及奧古斯丁等的哲學，闡述正統的三位一體論，並將「人」定義為理性的個體，認為人有四種不同的認知層次：知覺、想像、理性及悟性。

（四）哲學的論著——《哲學的慰藉》

《哲學的慰藉》是波埃提烏斯在獄中完成的一部純哲學性論著。書中作者哀嘆自己悲慘的命運，並由象徵美人的哲學中獲得安慰。藉由哲學，波埃提烏斯揭示出人世短暫的財

富、權力和歡樂並非真正的幸福；人聽任情慾的衝動擺佈，則感到痛苦，若為情慾所奴役，則會後悔。幸福在於和上帝永遠相伴，此一與上帝同在的統一體必也完整擁有永恆的生命。波埃提烏斯學說重點之一是人與宇宙的關係。他認為真實的幸福是理性地了解宇宙的本質是善的；也就是說邪惡並非本質是惡的，它是表面的。他認為確實存在著因果、報應、靈魂不朽等，也存在著最高的善，哲學也保證善必賞、惡必罰。

除此之外，波埃提烏斯相信人有自由意志，但不影響神的安排與預見；人類的自由意志不可能與上帝的預知相矛盾，一定與上帝先知們所安排的相一致。此書受了柏拉圖、亞里斯多德、普羅丁（Plotinos, 205-270）等哲人影響，雖然在形式上不是基督教式的，但卻帶有基督教的思想。此書之寫作風格與內容皆是珍貴之作，值得智者閱讀。此書被後人譯成英文、法文、德文、西班牙文及希臘文，也譯成中文等。⁸

作為一位音樂理論家，波埃提烏斯有關「音樂」（*musica*）的見解主要以畢塔格拉斯學派（Pythagoreer）的思想家尼可馬胡斯與托樂密的論述為理論基礎。對於波埃提烏斯來說，「音樂」等於「數」的觀點十足是畢塔格拉斯式的：「所有數字理論相關議題都在他的《算術原理》與《音樂原理》中詳細討論與剖析，最後更獲得一個令人興奮的結論，成為《算術原理》最後一章的標題：⁹

論三個音程形塑的最大與完美的和諧

（*De maxima et perfecta symphonia, quae tribus distenditur intervallis*）

此處所指三個音程就是指四度（*Quarte*）、五度（*Quinte*）與八度音程（*Oktav*）。《算術原理》的最後一章是新畢塔格拉斯學派數字理論的回顧，也呈現出波埃提烏斯學術理論的精華。

同樣的議題與結論也反映在流傳下來的《音樂原理》中。波埃提烏斯一再強調，音樂的本質乃透過數字間的關係而呈現：⁹

有一些東西是不可移動的，如地面、四方形、三角形、圓形；另外有一些東西是可移動的，如地球，或其他在宇宙間以一定速度轉動的星球等。在可以數的數字中有一些以本身而言就存在（本身已具

絕對性），如3、4；另外餘留下來的數，有一些則是經由比較而獲得，如兩倍、三倍等。幾何研究不可移動東西；有關可移動東西的研究則是天文學的工作；至於就自身而言具絕對性，可以數的數就交給算術全權負責；而數字間的關係則呈現音樂的本質。

波埃提烏斯的這段話不只道出音樂的本質存在著宇宙秩序的認知，數字中的六數列1、2、3、4、5、6支配著宇宙的本體也隱含在字裡行間；六數列的基本比例關係1：2：2：3：3：4正是形塑最大與完美和諧的三個音程；八度、五度與四度音程。除此之外，它更透露出屬於數學學科的「四學科」—算術、幾何、音樂與天文是全人教育不可或缺的教養科目。而音樂的教養所以會屬於數學學科領域也有了合乎邏輯的立論根據。

二、「四學科」作為全人教育的思想基石

雖然全人教育體系下的七項重要學習經典—算術、幾何、音樂、天文、文法、修辭與邏輯，早就在古畢塔格拉斯的教育理念中受到肯定與認可，但是在這些統稱「七種自由藝術」（*Septem artes liberales*）的學習經典中，尤其以被歸納於所謂「四學科」的算術、幾何、音樂與天文的教養與養成，是古希臘羅馬的哲人們特別強調與推崇的。至於文法、修辭與邏輯則屬於「三學科」（*Trivium*）的領域範圍，它們屬於一般教育的基礎學科；其中文法與修辭影響到西方音樂理論的發展。

從第九世紀開始，「七種自由藝術」被「自由藝術」（*Artes Liberales*）的名稱所取代。之後，「自由藝術」的名稱普遍被使用。詭辯學者瓦羅（*Varro*, 西元前116-27）就是第一位將此系統整理成九本書的學者。瓦羅的《新自由學科》（*Novem disciplinarum libri*）完成於西元前34/33年，書中論及自由市民（*Die Erziehung der Freien*）必備的學習領域：文法、修辭、辨證、音樂、算術、幾何、天文、醫學與建築。後來，醫學與建築被刪除，留下的七門學科成為重要的學習經典。到了中世紀，將這種上古時期多神教的教學體系基督化是許多神職人員努力的目標，例如亞歷山德拉（*Klemens von Alexandria*, 西元215年之前過世）與歐利格納斯（*Origenes*, 西元253/54年過世）就認為它們是「藉由教育獲取的知識」（*enkyklios paideia*, 希臘文）的理想典型。¹⁰

承襲著古希臘哲人們的教育理念，「七種自由藝術」也是波埃提烏斯全人教育體系下的重要學習經典。在一幅取自法國15世紀的手稿裡，波埃提烏斯與象徵哲學與「七種自

⁸ 同註1

⁹ Rudolf Schälke, 1982, 頁188-190.

¹⁰ Boethius, Anicius Manlius Severinus, *De Institutione Arithmetica I, 1 and II, 54. Über die größte und vollkommene Harmonie*（數學原理I與II, 54.論最大與完美的和諧），Tilman Krischer 譯，in: Zaminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas（1992以來參與編輯），Darmstadt, 1984，第3冊，Michael Bernhard, 1990, 頁212-213.

¹¹ Vladimir Karbusický, 1986, 頁128, 此《音樂原理》片段由V. K.譯自G. Friedlein（Leipzig, 1867）編輯出版的《音樂原理五書》（*De institutione musica libri quinque*）頁228-229

¹² List, Claudia/Blum, Wilhelm, 1996, *Artes Liberales* 條目。

由藝術」的美女們相遇（圖例）¹¹：圖中，最右方的音樂女神的手上還捧著樂譜，猶如畢



圖例：波埃提烏斯與象徵哲學與「七種自由藝術」的女神們

塔格拉斯對於算術、幾何、音樂與天文作為一個全人養成教育的推崇，波埃提烏斯也無時無刻在他的著作中突顯相同理念。西方思想史上第一位提出「四學科」概念的，就是波埃提烏斯。他在《算術原理》的導言中提出發展「四學科」概念的想法與經過。在導言一開始，波埃提烏斯堅決的說：¹²

古希臘所有以畢塔格拉斯為典範，具備純思考能力的權威人士都同意，沒有人可以不從事四項道的研究¹³，就有能力在哲學理論的領域裡達到最高的完美境地。

接著又提到：¹⁴

¹¹ Wagner, Rudolf, 1952, MGG 附圖3, 頁64/65 節。

¹² Anicius Manlius Severinus Boethius: *De Institutione Arithmetica I. 1 und II. 54. Einteilung der mathematischen Wissenschaften* (數學原理I與II, 54. 數學科學導論), Tilman Krischer 譯, in: Zamminer, Frieder (eds.) / Ertelt, Thomas (1992 以來參與編輯), Darmstadt, 1984-, 第3冊, Michael Bernhard, 1990, 頁206-207

¹³ 此處德譯者加註上 "dem Quadrivium", 即指「四學科」。

¹⁴ 同註9, 頁208-209。

假如一個研究者對於這四個領域陌生，那麼他就無法發現真理，因為沒有一個人可以不經由如此體察真理的過程而達到真正的智慧境界。¹⁵

在接下來的論述中，波埃提烏斯提出 "quadrivium" (今日寫成 Quadrivium, 即「四學科」) 的養成為何必須從算術開始：¹⁶

算術一如既往的走在所有學科的前端，不只是因為上帝創造世界時以它為典範，……就是在「四學科」中，它也應該是一個「先行者」(prior)。

算術學科作為「四學科」先行者的邏輯根據在前文《音樂原理》的引言中已有所呈現，¹⁷《算術原理》的導言中也詳細說明：¹⁸

假如沒有數字，哪來三角形與四方形等等；這些都與幾何有關，這些東西難道不是以數字來稱呼？假如三角形與四方形等被完全清除，幾何無法生存，此時，三、四與其他數字還是完好如初，……與音樂比起來，數字也有優先權，……音樂的音程關係就是藉由數字來建構的。

至於天文為何在所有「四學科」中區居最後，在《算術原理》的導言末，波埃提烏斯作了如下的說明：¹⁹

算術遠遠先於天體與星球的科學；就是幾何與音樂也優先於它。提及天文學上的圓、球、中心、圓心圓與旋轉軸心，它們都屬於幾何物件，……另外也可以證明，星球的運轉本身就在和諧的比例中進行，此處顯而易見，音樂的力量超越行星的運行。

三、全人教育的「音樂」(musica) 概念

波埃提烏斯全人教育的音樂思想主要展現在他有關數學學科教學之著作與譯注中。有關音樂的論述主要呈現在《音樂原理》中。²⁰從形式上看來，《音樂原理》包含五卷，其中

¹⁵ 此處譯者特別強調波埃提烏斯所指的就是「哲學」(Philosophiae)的境界。

¹⁶ 同註11。

¹⁷ 同註9。

¹⁸ 同註11, 頁210-211。

¹⁹ 同註11, 頁211-212。

²⁰ Michael Bernhard, in: Zamminer, Frieder (eds.) / Ertelt, Thomas (1992 以來參與編輯), Darmstadt, 1984-, 第3冊., Michael Bernhard, 1990, 頁24-31。

第一卷為導論，第二、三卷是有關數字的問題，第四卷討論單弦琴 (Monochord) 的弦分比例，第五卷則是將前幾卷沒有討論與解決的問題加以探討。

波埃提烏斯的「音樂」(musica) 概念承襲自畢塔格拉斯，認為音樂是一個數字的科學，音樂的美依存於數字上，數字的比例決定旋律的音程與和諧音階的組合、樂器與人聲的音調。這種影響古希臘晚期、中世紀與文藝復興時期甚巨的音樂概念，雖然被近日學者認為過於理論與抽象，²⁰卻無法抹煞波埃提烏斯極具實用性與人性的全人教育「音樂」概念。

波埃提烏斯認為音樂在「四學科」中佔有相當重要的地位，它與道德及知識相關聯。如前所述，人們領會世界一元論和上帝創造說的進展程序是從數學的基礎及定義開始，接著學幾何，可在空間中實際測量其比例，再學音樂，可在音響中測量其比例，最後學天文，其實際測量是不可能，但可以從天體運行產生的聲響比例來類推理解。至於波埃提烏斯極具實用性與人性的全人教育「音樂」(musica) 概念則反映在他論述音樂的道德功能、三個層次的音樂、誰才是真正的音樂家與三個層次的音樂活動的問題上。

受到柏拉圖的影響，波埃提烏斯認為，音樂與我們的天性有關，他能使德性尊貴，亦能使其敗壞。波埃提烏斯肯定「音樂」的道德功能，並在有關它的定義中流露出樂性論 (Ethoslehre) 的要素，²¹認為音樂與人類道德和性格的關係很密切，音樂必須在年輕人的教育中佔重要地位。既然人的行為潛在地受到音樂的影響，那麼，了解並控制音樂的元素是極有必要的。波埃提烏斯認為，音樂是宇宙中一種廣大的力量，也是身體與靈魂統一的準則。

波埃提烏斯闡述人類的本質是可以因為音樂的教化而加以改變的，他一再強調音樂具道德上的影響力，例如，人若聽到甜美的旋律將會從善，而聽到野蠻的音樂可能會變得粗魯，在上位者甚至可以使用音樂作為教育的利器，選擇不同的調式來傳播音樂，以施行好的或壞的影響力。波埃提烏斯進而解釋說，人有天賦能力去感受並了解音樂，既然音樂能影響人的行為，則我們必須掌握音樂的成份，並有意識地思考音樂的本質，如果要了解音樂，必定要將其轉換成數字，而聲音的和諧與否，是取決於它的數學比例。如此，音樂就成為一門科學。

波埃提烏斯所謂的三個層次的音樂就是天體音樂 (Musica mundana)，人體音

²⁰ 同註7, R. Schütke認為學者W. Worringer有如此看法, 頁35; Albrecht Riethmüller也有同樣看法, in: Zaminer, Frieder (eds.) / Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯), Darmstadt, 1984-, 第1冊, 1985, 頁66.

²¹ Albrecht Riethmüller, in: Zaminer, Frieder (eds.) / Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯), Darmstadt, 1984-, 第1冊, 1985, 頁91.

樂 (Musica humana) 與器樂音樂 (包括聲樂) (Musica instrumentalis)。天體音樂可以在四季的更替和大自然的運作中習得，它們彼此制衡且諧調，可推導出一個「秩序」(Ordnung)，這種秩序正是一種完美的和諧狀態，這種和諧狀態就產生天體音樂 (Sphärenmusik)。天體音樂是一種抽象的概念，是人耳無法聽見的；但是極具重要性，它是最高層次的音樂。天體音樂的和諧狀態反映在人類的心靈和肉體間，心靈中理性和非理性間，就是人體音樂，這種音樂也無法由耳朵聽得，須藉不斷的內省來領悟。至於器樂音樂則因為是人為的、可聽見的音樂，它只存在於某幾種樂器上，如：絃樂器、吹管樂器、擊樂器；所以是最低層次的音樂。

三個層次的音樂反映出學習的三個階段：初階時(器樂音樂)，學生學習利用數字來計算音高的比例，以一弦琴 (Monochord) 來示範教學；第二階段時(人體音樂)，演練印證音響的比例與大自然的本源同理，和四季變化人體均衡之道契合，即以音樂比例的協調來研究上帝的創造；到了最後一個階段(天體音樂)，在尋獲星球的運轉中和前二階段具有相同的和諧比例，而產生了天體和諧之樂。

波埃提烏斯在回答誰才是真正的音樂家時，也秉持一貫的態度，堅持全人教育「音樂」概念的立場，認為音樂是學問的一個目標，是一種測驗各種不同高、低聲音，用來推論和感覺的學科，所以真正的音樂家不是天生可以唱歌或可以高歌，但卻不了解環境本質的人。並強調，感官 (senses) 的功能是低於智力的；因為耳朵可以分辨音程的高低，而智力才能評估音程的真正大小，所以，在沒有大腦及心智指導的情況下，雙手無法自行運作。至於心智活動則不同，它可以獨立存在，且能自行了解經心智活動思考和設計的事物。由於器樂音樂是由腦子設計並由雙手來付諸實踐的，波埃提烏斯認為肢體上的技巧猶如女僕一樣，必須服從於主人——即智力的規範。音樂這門科學若能用智力來理解，而非用勞力來成就，是非常值得讚賞的，真正的音樂家絕非僅僅用肢體的技巧或苦役來奏樂，它必須能了解音樂的科學性，並由思考其規律而得到音樂。而哲學家、評論家可以根據他對音樂之相對性及適當性的沉思與判斷，來展現他對音樂評論的能力，如此才成為真正的音樂家。

基於此，波埃提烏斯不只大力提倡受過全人教育的音樂家，還將所有音樂活動分為三個層次：用樂器演奏音樂的音樂活動、寫詩與唱詩的音樂活動與評估器樂音樂與詩樂的音樂活動。並認為用樂器演奏音樂的音樂活動是僕役的工作，因為他們不理解音樂科學，故對理性沒有任何貢獻寫詩與唱詩的音樂活動因感動而作、因感動而唱，雖依自然直覺，但非理性的深思，至於評估器樂音樂與詩樂的音樂活動是最高層次的音樂活動，他們追求音

樂的技巧是為了判斷、評估節奏和旋律，這種音樂活動才真正建基於理性與深思的音樂活動。

結語

總結來說，波埃提烏斯輕視手工的勞動，以及所有的感官知覺，重視智力的成就，以及對超感覺世界的理性探究，他的全人教育音樂思想理念根源於古希臘畢塔格拉斯及柏拉圖的思想，把音樂作為反映宇宙秩序的一面鏡子，視音樂為通達萬物之道，和更高真理的表徵。

參考書目

- Bernhard, Michael: *Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter* (中世紀古拉丁音樂理論的傳承), in: Zamminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯): *Geschichte der Musiktheorie* (音樂理論史), 共12冊(出版中), Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (柏林普魯士文化資產處國立音樂研究所委託), Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), Darmstadt, 1984-, 第3冊, *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (中世紀古學科的接受與詮釋), Michael Bernhard, 1990, 頁7-104.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus: *De Institutione Arithmetica I, 1 und II, 54. Einteilung der mathematischen Wissenschaften* (數學原理I 與II, 54.數學科學導論), Tilman Krischer 譯, in: Zamminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯): *Geschichte der Musiktheorie* (音樂理論史), 共12冊(出版中), Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (柏林普魯士文化資產處國立音樂研究所委託), Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), Darmstadt, 1984-, 第3冊, *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (中世紀古學科的接受與詮釋), Michael Bernhard, 1990, 頁206-212.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus: *De Institutione Arithmetica I, 1 und II, 54. Über die größte und vollkommene Harmonie* (數學原理I 與II, 54.論最大與完美的和譜), Tilman Krischer 譯, in: Zamminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯):

- Geschichte der Musiktheorie* (音樂理論史), 共12冊(出版中), Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (柏林普魯士文化資產處國立音樂研究所委託), Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), Darmstadt, 1984-, 第3冊, *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (中世紀古學科的接受與詮釋), Michael Bernhard, 1990, 頁212-217.
- 波修斯著,《哲學的慰藉》,陳芳郁譯,水牛出版社,1975年【民64】初版,1986年【民75】再版。
- Bower, Calvin: *Boethius, Anicius Manlius Severinus* 條目, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. by S. Sadie (20 Vols.), 第2冊, London, 1980
- Bower, Calvin: *Boethius [Anicius Manlius Severinus Boethius]* 條目, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Stanley Sadie/John Tyrrell (eds.), London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Caldwell, John: *Boethius, Anicius Manlius Severinus* 條目, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*(簡稱MGG, 音樂的歷史與現狀,一般音樂百科全書), Friedrich Blumer創立,第二全新版由Ludwig Finscher編輯出版, 預估26冊, 包括術語部分10冊(1994-1999其中1冊為索引)與人物部分17冊(1999-), 目前已出版至第11冊(Les-Men-2004), Kassel; Basel; London; New York; Prag; Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 第3冊, 1997, 頁220-228.
- Illmer, Detlef: *Die Zahlenlehre des Boethius* (Boethius的數字理論) in: Zamminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯): *Geschichte der Musiktheorie* (音樂理論史), 共12冊(出版中), Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (柏林普魯士文化資產處國立音樂研究所委託), Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), Darmstadt, 1984-, 第三冊, *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (中世紀古學科的接受與詮釋), Michael Bernhard, 1990, 頁219-252.
- Karbusicky, Vladimir: *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken* (系統音樂學:基本觀念、方法與研究技術導論), München: Wilhelm Fink Verlag, 1979。
- Karbusicky, Vladimir: *Grundriss der Musikalischen Semantik* (音樂語義學綱要), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), 1986.

- Karbusicky, Vladimir: *Kosmos-Mensch-Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen* (宇宙-人類-音樂. 音樂的結構主義人類學), Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer, 1990.
- List, Claudia/Blum, Wilhelm: *Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters. Grundlagen und Erscheinungsformen* (中世紀藝術術語辭典. 基礎與表現形式), Belser AG für Verlagsgeschäfte & Co. KG, Stuttgart und Zürich, 1996.
- Riethmüller, Albrecht: *Stationen des Begriffs Musik*, in: Zaminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯): *Geschichte der Musiktheorie* (音樂理論史), 共12冊 (出版中), Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (柏林普魯士文化資產處國立音樂研究所委託), Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), Darmstadt, 1984- ,第1冊, *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie: Einl. in d. Gesamtwerk* (論音樂史的概念. 整套作品導讀), 1985, 頁59-95.
- Schäfer Rudolf: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* (音樂美學史綱要), 第三版, 增加前言 (Werner Korte撰) 與索引 (Max Schönherr製), Tutzing: Hans Schneider 1982.
- Waesberghe, J. Smits van: *Boethius, Anicius Manlius Torquatus Severinus* 條目, in: *Das neue Lexikon der Musik* (音樂新詞典) 改編自 G. Massenkeil 編輯出版的 *Grosse Lexikon der Musik* (音樂大詞典, 1978-82; 1987) 與 Marc Honegger 編輯出版的 *Dictionnaire de la Musique* (音樂詞典, 1976), 共4冊, 第1冊, Verlag J. B. Metzler · Stuttgart / Weimar, 1996, 頁295-296.
- Wagner, Rudolf: *Boethius, Anicius Manlius Severinus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (音樂的歷史與現狀. 一般音樂百科全書, 1949-1968) 條目, Friedrich Blume(eds.), 共14冊(1949-1968)+2冊補遺(1973-1976)+1冊索引(1986), Kassel, in: 第2冊, 1952頁50-58.
- Zaminer, Frieder: *Geschichte der Musiktheorie als Forschungsgebiet* (音樂理論史作為研究領域), in: Zaminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯): *Geschichte der Musiktheorie* (音樂理論史), 共12冊 (出版中), Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (柏林普魯士文化資產處國立音樂研究所委託), Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), Darmstadt, 1984- ,第1冊, *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie: Einl. in d. Gesamtwerk* (論音樂史的概念. 整套作品導讀), 1985, 頁1-7.

- Zaminer, Frieder (eds.) /Ertelt, Thomas (1992以來參與編輯): *Geschichte der Musiktheorie* (音樂理論史), 共12冊, Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (柏林普魯士文化資產處國立音樂研究所委託), Wissenschaftliche Buchgesellschaft (學術書協), Darmstadt, 1990.

探討矛盾與和諧在布拉姆斯第二號交響曲Op.73的表現

孫正欣

摘要

布拉姆斯的《第二號交響曲》具有一個強烈的性格，即「多樣中的統一性」。這個風格不但表現於《第二號交響曲》的各個面向中，也是此曲的中心思想。然而「多樣」的事件中，必然存在著個體的差異性與特殊性，故其彼此間就會存在著所謂的「矛盾」關係。不過布拉姆斯音樂中這些「矛盾」的相異元素不僅不相互抵觸或衝突，反而呈現一種模糊的美感，在樂曲的進行中也自然地將它們融合至一個具有「和諧性」的整體。所以「矛盾」與「和諧」是布拉姆斯的音樂中的一體兩面，也是另一種「多樣中的統一性」。若分析布拉姆斯的《第二號交響曲》，將發現「矛盾」與「和諧」元素無所不在，無論在節奏、和聲，抑或曲式架構上，都存在著多重意義，模稜兩可與模糊性的美感，這也是此曲的價值與深度所在。

關鍵詞：布拉姆斯；第二號交響曲，作品七十三；矛盾；和諧；多樣中的統一性

Contradictory and Harmony in Brahms's Second Symphony Op. 73

SUN Cheng-Hsin

Abstract

There is a specific style in Brahms's second symphony, which is "unity in diversity". This style not only exists in various aspects of this symphony, but also represents the central idea of this composition. However, there must be individual diversity and particularity in "varied" events, so there will be a contradictory relationship between them. Nevertheless, those diverse elements existing in Brahms's music do not conflict with each other, but show a kind of vague perception and integrate a harmonic unity. In Brahms's music, "contradictory" and "harmony" are double edges, and they are also another kind of "unity in diversity". When analyzing Brahms's second symphony, we will find "contradictory" and "harmony" omnipresent. Whether in the aspects of rhythm, harmony, or form, there is the beauty of multiple meanings, ambiguous, and vague perception in this symphony. Those qualities are the valuables of this composition.

Key words: Johannes Brahms; The Second Symphony, Op. 73; contradictory; harmony; unity in diversity

前言

布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 的《第二號交響曲, Op. 73》創作於1877年, 相較於《第一號交響曲, Op. 68》(1876首演, 1877出版) 歷經奮鬥後的喜悅, 《第二號交響曲》呈現一種較為悠閒恬適的氛圍, 就如 H. Kretzschmar (1848-1924) 的形容, 本曲是夕陽餘暉投射出聖潔光芒的愉快風景。¹ 從第一樂章的木管樂器與三拍子的使用, 就可感受到此曲強烈的田園風格, 這在一般交響曲的第一樂章中是較為罕見的。² R. Brinkmann 曾在《Die Zweite Symphonie: Späte Idylle》一書中指出此曲的一種強烈性格, 即「多樣中的統一性」(Brinkmann 1990:32)。由於布拉姆斯在此曲的創作上, 廣泛地使用「發展變奏」(Schoenberg 1975) 的手法, 不僅在每個樂章的主題中都出現相同動機的「發展變奏」, 「發展變奏」亦是作為統一所有樂章的手法。所以在動機、節奏、和聲、形式架構等諸多面向上, 都表現著複雜與多樣的面貌, 但在這種多樣性之下, 音樂不因此而顯得雜亂無章, 反而隱藏著一個統一的法則, 而這些多樣的表現也和諧地共存於樂曲當中, 種種過程都將結果導向於樂曲的一致性——無論在樂章中的小世界, 抑或整首交響曲中的大世界中, 都在多樣中潛藏著統一性。

如上所述, 布拉姆斯的音樂在「發展變奏」的過程中, 表現一種「多樣中的統一性」。然而, 在「多樣」的事件中, 必然存在著個體的差異性與特殊性, 所以其彼此間就會存在著所謂的「矛盾」關係。不過, 布拉姆斯音樂的這些性質「矛盾」的「多樣」現象, 又潛藏著「統一」的法則, 使得這些看似「矛盾」的事物不但沒有相互衝突, 反而在呈現的過程中, 達成一種「和諧」的狀態。也就是說, 布拉姆斯音樂中的數個「矛盾」相異元素不僅不相互抵觸或衝突, 反而呈現一種模糊、朦朧的美感, 在樂曲的進行中, 更將它們自然地融合至一個具有「和諧性」的整體。所以「矛盾」與「和諧」是布拉姆斯的音樂中的一體兩面, 也是兩個相互依存的元素。

德國哲學家黑格爾 (George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) 認為「矛盾」是音樂中的必然性, 由於音樂是抽象的聲音藝術, 若要表達得很明確, 必須要透過具象的「數量關係」(Hegel 1835:367) 說明, 如此在一定的比例原則之下, 才能表現一種平衡的美感。如果空有內在情感, 則無法將樂思具象化, 亦會造成形式的不平衡; 若單單只有數量關係的表述, 又表達不出藝術的生命力, 也將顯得枯燥單調。所以, 該如何調和這兩者的關係

¹ 門馬百美 (2000) 《名曲解說珍藏版——作曲家別：布拉姆斯》, 台北：美樂, p.35。

² 莫札特的降E大調交響曲K. 543的第一樂章也是三拍子, 不過布拉姆斯在這個樂章開端營造了更為悠閒的氣氛。

並化解其矛盾，就得要倚靠作曲家的技巧與調和了。雖然這些矛盾必然存在於音樂中，但要如何將這些衝突化解，同時在「和諧」中達成「統一」，以顯現出音樂的「美」來，是每個作曲家必須要面對的課題，也是音樂美感的泉源。不過布拉姆斯音樂中的「矛盾」，並不僅是黑格爾所謂「音樂本質上必然存在的矛盾」，更是差異性的巧妙操弄與安排。所以在布拉姆斯的音樂中，常常可以發現一種模糊的美感，而其中多重意義的並存，亦是將「矛盾」元素統一於「和諧」狀態的具體表現。布拉姆斯在《第二號交響曲》中，更刻意將「矛盾」元素合併使用，並在聽覺上營造模糊、模稜兩可或多重意義的感受。這些出乎意料、不可掌握之音樂元素的出現，不僅成功地抓住了音樂中的「矛盾」，也克服了「矛盾」，將多樣元素統一為「和諧」的整體。

矛盾與「和諧」存在於音樂的種種面向中，同時也影響著音樂的表現方式，諸如多重意義、模糊性、對立與調和、模稜兩可等等。以下，將從節奏、和聲、音樂內外的呈現方式與形式架構等角度，來瞭解布拉姆斯《第二號交響曲》的「矛盾」與「和諧」。此外，還要深入探討布拉姆斯如何將矛盾、對立的兩者，巧妙地調和於一個「和諧」的狀態之中，以達到一個更高層的藝術境界。

一、節奏的多重意義

布拉姆斯的音樂中雖然含括無數個相同動機的變奏，但是並不會因此而顯得遲滯停頓，反而呈現一種流暢的“musical prose”風格。除了動機的發展變奏之外，布拉姆斯音樂的複雜與多元性，同樣表現在節奏上，而節奏的巧妙運用更能幫助樂曲整體進行的流暢性。分析節奏的參數有許多，若是將所有的參數列入考慮，往往找不到一個完美的解釋，而這種多重可能性也正是音樂耐人尋味之處，在第二號交響曲裡，這樣的例子更是屢見不鮮。其節奏往往表現著多重的意涵，而這種多意義看似矛盾，卻讓音樂在行進間能呈現一種和諧的流動性。

(一)自然流暢的拍號轉換

《第二號交響曲》的第三樂章是一個迴旋曲式，在段落快速交替之際，若因拍號的轉變而產生段落上的明顯劃分，那麼樂曲整體的呈現就會顯得遲滯而阻礙。但在這個樂章中，布拉姆斯以純熟的作曲手法，將拍號轉換於無形之中。例如在B段(mm.33-106)要進入A'段(mm.107-125)之時，拍號從原來的2/4拍轉換為3/4拍段的節拍。為了讓音樂的進行更

加流暢順利，布拉姆斯將B段末了的樂句(mm.101-106)設計為3+3小節的模式（從各個聲部的旋律走向與和聲轉換等，都十分明顯地呈現兩個以三小節為一個單位的短句）。若是將這六小節的每個小節算成一拍，則會有六拍，前後的三個小節各為三拍，那麼恰巧會以三拍為一單位，也符合A'段3/4拍的節拍模式。所以這段音樂的節拍模式具有雙重意義，它同時可以隸屬於B段的節拍，也同時可以使用A'的節拍，因為它的多重意義，解決了兩個在本質相異之樂段的對立（不同的節拍模式），同時調和兩者間的矛盾，讓音樂在瞬息之間，以和諧的方式不落痕跡地進入了另一個樂段。

【譜例1-1：第三樂章】B & A' 段 mm.94-116

3 + 3 小節

3/4 拍預備：第一小節 第二小節

→ 與前六個小節銜接

第二樂章中也有多次拍號的轉換，雖然次數不如第三樂章來得頻繁，但在聽覺上仍完全感覺不出其中的變異，取而代之的是無盡且自然流暢的樂思發展變奏。第二樂章是4/4拍，但第33小節至第61小節（包括第二主題、結束句與部分的發展部）與尾聲（m.92之後）則使用12/8拍的形式。在第一主題群與第二主題銜接的部分中，若將第32小節的三連音聽成十二個八分音符，就恰與即將進入之12/8拍的第二主題不謀而合。而在小節中的節奏劃分上，第33小節的四個大提琴撥奏，也與第32小節的四個三連音相呼應，並賦予木管群主旋律的切分音更高度的穩定性。

【譜例1-2：第二樂章】第一主題群→第二主題

而第二次的拍號轉換，也有異曲同工之妙。在發展部後段第一主題的假再現中，於第57小節以G大調出現，並在回到D大調的過程中，同時轉換了拍號（4/4拍）。當作銜接橋樑的第60、61小節各出現了四個附點四分音符，若將它們各當作一拍的話，那麼就與即將到來的4/4拍相符合。在此，布拉姆斯再度成功地將拍號轉換於無形之間。

【譜例 1-3 第二樂章】發展部 mm.57-64

(二) Hemiola的節奏表現

“Hemiola”這個字是源自於希臘的“hemilioi”（拉丁語：sesquialtera，義大利語：emiolia），表示3：2的比例。此字最早使用於五世紀的音高理論上，到了十五世紀之後，指的則是「有量記譜法」中三比二關係的拍長，特別是在tempus perfectum中將白音符轉變成黑音符的方法。後來則將這個術語的意義延伸得更加廣泛，大多指兩個以三拍為一單位（3 3）與三個以兩拍為一單位（2 2 2）之間的相互轉換。巴洛克時期的法國庫朗舞曲（Courante）就是這種節奏的典型。在舞曲中，“Hemiola”可以賦予樂曲更多變的節奏表現，十九世紀之後的舒曼與布拉姆斯都經常使用這種節奏，而它亦是維也納華爾滋（Waltz）的主要特徵。³

“Hemiola”在布拉姆斯《第二號交響曲》中廣泛的被使用，同時也是一種節奏多重意義的表現。第一樂章是由工整的樂句展開，前十四個小節是由四小節為一個單位的樂句構成，但到了第十四小節之後，原本工整的樂句模式被打散，取而代之的是無盡寬廣的旋律線條。第十九小節以後，主旋律移到絃樂器之上，截至第三十二小節之前的這段旋律，都是綿延不可間斷的。在這段音樂中，布拉姆斯巧妙的利用音型的分組，在節奏上表現了一個模糊的聲響。在第二十一小節之後，就出現了多次的大跳音程，尤其在二十三小節之後所出現的八度大跳音程，套用完形心理學理論中的「相似法則（law of similarity）」⁴（張春興 1991：130），人們在心理機制上傾向於將知覺上相似的兩者歸於一類，所以這相隔八度的兩個四分音符會被當作一個分組。在此布拉姆斯用自由的節奏表現來鬆綁既有3/4拍節拍的模式，幾乎讓聽者產生了2/4或4/4拍的錯覺，並與原來的節拍相互衝突、違悖，於是形成了“hemiola”。但24與26小節的圓滑線標示卻提醒聽者對3/4拍的印象，亦與兩兩為一單位的分組形成一股反對的勢力。

³ 整理自J. Rushton, (2001), 《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》, 2nd Edition, New York: Grove, Hemiola條目。

⁴ 完形心理學家將這種按刺激物相似特徵組成知覺經驗的心理傾向，稱為相似法則。

【譜例1-4：第一樂章】第一主題群 mm.14-43

更明顯的例子出現在第二主題當中，主題在暗示性反覆（mm.102-117）即將要邁入過渡樂段（mm.118-127）之時，出現了“hemiola”的節奏表現。在第116、117小節中，除了定音鼓之外的所有聲部均以兩拍為一單位，與定音鼓遵照三拍子的三個音為一單位的分組形

成“hemiola”節奏表現，而這種不確定性只維持了兩個小節，即被接踵而來且節奏明確的過渡樂段歸於統一。

【譜例1-5：第一樂章】第二主題 mm. 104-123

⁵ 定音鼓的六個四分音符同時也可以將它們視為2+2+2的分組，如此一來所有聲部的節奏模式就與固有的節拍模式形成了“Hemiola”，更徹底的表現了節奏之模稜性。

除此之外，發展部中出現更多“hemiola”的例子。第246小節的音樂出現了三個不同的層次，分別是木管與銅管、高音弦樂、低音弦樂。在這三個層次之中，管樂與弦樂的節奏模式是相互衝突的，尤其在第248、249小節各聲部所形成的“hemiola”分割最為明顯。而第296小節與第323小節的音樂也都是如此。在第290小節Y動機的重現之後，第292小節緊接著出現Y動機的減值動機，其兩兩一組的魚貫而入恰與弦樂所演奏第一主題後半的動機形成了一個對抗勢力。

【譜例1-6：第一樂章】發展部 mm. 244-253

【譜例1-7：第一樂章】發展部 mm. 284-295

三) 強弱拍的錯置

在一般的節拍模式中，第一拍通常為強拍。但布拉姆斯經常在原來應以弱拍表現的拍點上，於演出實務中施以強拍。這種將強弱拍錯置的作曲手法，不但造成一種節拍上的不確定性，更能表現一種矛盾的聽覺效果。第一樂章呈示部結束句的第二部分(m.135)，展開了一段如卡農般的輪唱樂段，除了擔任主旋律的弦樂聲部之外，其他的聲部都演奏著同音反覆的伴奏。這個樂段的開端，以第135小節低音聲部的長音凍結了時光感，而其他聲部更以切分式的同音反覆伴奏將原來的節拍機制打破、模糊，形成一種脈搏般的跳動(Frisch 1996:71)。《The Rhythmic Structure of Music》一書中曾指出，脈動(pulse)與節拍(meter)的差異在於：節拍是具有規律性的重音，可將它作等質的分組；而脈動中的每個拍點間，卻沒有任何輕重的差異，所以可將節拍定義為：丈量脈動中兩個重音的距離(Cooper & Meyer 1960:3-7)。在第135小節開始的這些切分的伴奏中，沒有任何規律性的重音，故可將它視為一種脈動。而那些輪唱的主旋律又將原來的重拍由小節中的第一拍轉移到第二拍，形成了

強弱拍的錯置與節拍的不確定性。這種模糊感直到第152小節的第二拍，當所有聲部重新齊奏之後，原來的節拍輪廓才又再度清晰、明朗。

【譜例1-8：第一樂章】結束句 mm.131-153

同樣地，在第二樂章的第一小節中，布拉姆斯也使用了強拍與弱拍的錯置，來挑戰節拍在聽者心中原有的機制。第二樂章的開端是4/4拍子，所有的聲部都以#F音開始，在間隔八度的#F音上，大提琴的下行主旋律與低音管的上行對旋律組成反向的對位關係。本來在4/4拍中，強拍應該在第一拍，第三拍是次強拍，但在第一個弱起的#F音上，標有“poco forte”的記號，以致於節奏的重拍整個平移至前一拍。而第二個樂句與第一個樂句又同樣是始於#F音的下行旋律，所以在結構或是節拍模式上是相同的，所以前兩小節的重拍皆落在小節中第二與第四個拍點之上。這樣的錯置，形成節奏表現與固有的節拍機制的矛盾與對立。第二小節所出現的上行四度動機是第三個樂句的開始，但仍舊出現在第二小節的第四個拍點上，雖然這個樂句延續到第三小節的第四拍，而且第三小節的第一拍也

不是這個樂句的重拍，但以第三小節圓滑線所包含的小單位看來，這個第一拍仍就是這個小節較重的一拍。在這個的情況之下，稍稍減緩了節奏不確定性。同樣的上行四度動機出現在第三小節與第四小節之間，此時這個由屬音到主音的上行四度動機成功地將重音轉移到第四小節的第一個拍點上，其他聲部在此時皆噤聲不語，使這個關鍵的B音在無伴奏的情形中，清楚地將所有矛盾與對立歸於明朗、統一。

【譜例1-9：第二樂章】第一主題 mm. 1-14

二、和聲的模糊性

由於固有的經驗的累積，我們已習慣和聲的一般走向，所以當聽到屬和弦類時，心中總是盼望著一級主和弦的到來，也基於人們耳朵感官上固有的好惡與傾向，在調性尚未穩定之前難免會使人感到不安與焦慮，這就是和聲的不確定性所賦予人的「懸念（suspense）」。如果音樂的安排與橋段全都在聽者的意料之中，那麼就無法顯出其藝術的美感，不僅缺乏創意流於枯燥乏味。就如L. Meyer所言，模稜兩可可是重要的，因為它引起特別強烈的緊張跟有力的期待，因為人的頭腦永遠尋求確信和控制，這種確信和控制並與能力一起想像、預示、避免和憎恨這種懷疑的和混亂的狀態，並期待隨後來到的澄清（Meyer

1956)。布拉姆斯將音樂的模糊性掌握的相當細膩，這種不確定性賦予音樂更豐富的表現力予流動性，也顛覆我們固有的經驗與習慣。這樣的模糊性在聽者心中造成「懸念」，並產生一股亟欲解決的「趨力」(tendency)，在強烈的企盼之下，運來的明確與安定會顯得格外的甜美。布拉姆斯的《第二號交響曲》中，就有許多用和聲的模糊與矛盾性來製造音樂和諧美感的實例。

(一)五級和弦的擴充樂段

在第一樂章中，呈示部的第一主題群的第14至43小節可視為一個五級的擴充樂段。在我們過往的經驗中，已建立了五級和聲接一級和聲的模式，所以心中往往會產生一股趨力，期待著這樣的結果。但在這漫長的三十個小節內，雖偶有臨時性的轉調(A大調)或附屬和弦出現，但其實一直處於五級的擴充當中，所以會產生一種不穩定的聽覺感受。直到第44小節，D大調的主三和弦出現，才穩固了調性。作曲家使用這種延宕不安情緒的手法，讓聽者在心理上獲得解脫後，能更深刻感受到音樂的深度與美感。

(二)調性的不確定性

通常在樂章開始會出現一級主和弦，用以穩固並確認調性。但B大調的第二樂章，卻以一個以屬音(♯F音)展開的下行音階開始。而原本預料在第一小節應該出現的主音—B音，卻意外的升高了半音(即C音)，造成了調性的曖昧不明。第二個短句同樣是由屬音開始的下行音階，除了對旋律的快速音階造成更為緊密的織度之外，其整體輪廓與第一個樂句十分相似。兩者間最重要的差別在於，第二小節的這個短句將原來第一小節的C音，還原到主音B之上，此時才將模糊的調性穩定下來。尤其是第三小節邁入第四小節的♯F—B(即屬音到主音)四度音程，更加鞏固了調性的穩定性。

【譜例2-1：第二樂章】第一主題 mm. 1-6

第四樂章的發展部插入一段“Tranquillo”樂段，此段音樂是由♯F大調展開，歷經多次的轉調之後，第234小節出現C大調的主三和弦，但隨後到來的是C音的六連音與延長音卻有一種時光凍結的錯覺，令人不禁回想起貝多芬《第九號交響曲》第一樂章初始的空心五度，同樣給人天地浩瀚的原始蒼涼意象。然而長號木管群的主旋律演奏C-G-Ab-Eb的下行四度動機，讓人回想起布拉姆斯《第一號交響曲》終樂章裡的慢板導奏。之後，調性逐漸移至c小調，並以下行四度動機的模進將調性由g小調轉到d小調，g小調與主調D大調，將音樂帶入了再現部。在此，布拉姆斯並非以常用的導音a主音的方式回到主調，反而出人意表的由屬音的級進下行，透過上主音E回到主音D。這段音樂的調性轉換頻繁，充滿無限幻想、自由的樂思，在不穩定中仍維持著高度的流暢與和諧性，最後於再現部歸於一致與統一。

(三)旋律和聲的矛盾性

第一樂章的開始是由木管群輪番與低音弦樂聲部的呼應。但這兩個旋律的和聲卻產

生了不平行的矛盾現象。由下列譜例中可以看出，X動機的對旋律與木管主旋律每次的交會，都產生了不同旋律和聲的疊置，這種矛盾與衝突直到第14小節才在D大調的五級和聲下歸於統一。

【譜例2-2 第一樂章】第一主題 mm. 1-13

三、內外的對立與調和

布拉姆斯的音樂時常在內在木質與外在表現上，存在著極大的差異性。然而，這些「矛盾」的元素雖有性質上的差異，但它們同時存在於布拉姆斯的音樂當中，更進一步地將對立與衝突調和到一種統一的狀態，這就是黑格爾所謂的「和諧」。其「和諧」的表現，不僅是表象上的和平共存，更是一種內在精神的合而為一，如此呈現一個統一的樂曲整體。

③動、靜合一的主題

第一樂章的開端，就是由木管樂器所演奏的第一主題，木管溫暖豐厚的音色賦予此交響曲一個悠閒、恬適的形象。相較於布拉姆斯《第一號交響曲》第一樂章那種極具張力與戲劇性的樂團總奏，此樂章開端在配器上的小編制（木管群與弦樂低音聲部）更能彰顯其田園風格的輕鬆與祥和。不過在這樣的聽覺感受之下，我們仍舊會覺得這個田園式的主題略顯凝重，原因在於主題內部動機的劇烈「發展變奏」。如同第二章所述，第一主題是三個主要的動機X、Y、Z所發展變奏之呈現，所有聲部的旋律都來自於這三個動機的變形。在一般的情況之下，動機的劇烈發展往往會造成一種較為緊張、富有戲劇張力的聽覺效果。例如一般奏鳴曲式裡的發展部，會因為動機與主題的不斷變形、發展，較容易導致一種緊湊或是帶有自由幻想的音樂表現。然而在《第二交響曲》開端的這個主題，卻意外的令人聯想到自然的田園景致，這就是一個矛盾之處。此主題於外表現悠閒恬適的田園風格，於內卻隱含著動機的快速、劇烈發展。這兩者在本質上具有極大的差異，但布拉姆斯卻成功的將其中的對立與衝突，調和至一個和諧的狀態。雖然這個主題的外在表象呈現一個偏向「靜態」的田園風格，但在樂曲內部結構中，卻是動機「動態」的快速發展，所以我們可以將它視為一個靜、動合一的整體。

④內在情感與外在表現的矛盾

第二樂章的第二主題是一個輕巧流暢的優雅樂段，大提琴的撥奏與木管樂器切分式主奏在巧妙的錯置之下，更增添了音樂表達的深度。爾後，這個主旋律轉移至弦樂聲部演奏，隨著音程的升高，音強也從弱（p）逐漸增強，在到達最高音“E”時，卻沒有我們預料中的強度表現。布拉姆斯在此刻意加上“p”的音強標示，將原本亟欲宣洩的強烈情感以一種更為內斂的方式表達出來。這種情緒的間接性表達比直接的情感表述更為深刻、動

人。同樣的例子也出現在海頓《創世紀》(1798)神劇中的第二曲〈附有合唱的詠歎調〉(Arie mit Chor)中。這段音樂描述上帝創造世界之第一日的情景，所以音樂呈現一種原始純樸的美感。在歷經混沌、紛亂等黑暗勢力的消失之後，氣氛從晦暗轉向光明，合唱團齊唱著：「在神的旨意下，新世界產生了。」(m.98)此段雖然在表現新世界創立之後的喜悅，但是海頓卻在譜上標記“Mezza voce”¹⁰，用這樣低聲的吟唱，比大聲歌唱的喜悅還更加內斂、深刻，亦是一種古典精神的展現。

【譜例3-1：第二樂章】第二主題 mm.31-40

¹⁰ 第二次反覆則是用“Sotto voce”。

【譜例3-2：海頓 創世紀】No.2 Arie mit Chor mm.97-101

四、模稜兩可的形式架構

樂曲的形式因為觀察角度的不同，難免會產生各種不同的分析結果。而在《第二號交響曲》的曲式分析過程中，也常面臨著兩難的問題。布拉姆斯常在傳統的曲式中加以稍許的彈性變化，在這樣的改變之下，樂曲形式往往會增添更多的詮釋空間，也造成一種模稜兩可的形式架構。布拉姆斯將模稜性巧妙地運用，以製造形式上的多重意義，所以此曲

可由從不同的角度觀察到不同的曲式結構。然而在這些不同的解釋中，卻沒有一個標準答案。每個不同角度的分析雖然相互矛盾，卻能同時地和諧共存。如此一來，音樂將不再侷限於僵化的框架之中，反而蘊藏著無限的可能性。

(一) 演化後的詠諧曲式

在交響曲第三樂章使用詠諧曲的作法，從貝多芬的九大交響曲當中就有廣泛的運用。而在傳統的「詠諧曲—中段—詠諧曲」樂曲形式，也經由貝多芬的創新，賦予它們更豐富的表現力。例如他的《第四號交響曲》（1806）與《第三號交響曲》（1811-1812）的第三樂章，都在原來的詠諧曲中，穿插兩段相同的中段。以貝多芬的《第七號交響曲》為例，第三樂章詠諧曲的開端是強而有力的斷奏急板，充滿著強烈的生命力與躍動感。爾後所穿插進來的兩次中段，可明顯的覺悟到其抒情吟詠的民謠風格，與前段音樂巧妙地形成了強烈的對比。

【譜例4-1：貝多芬《第七號交響曲》第三樂章 詠諧曲 & 中段

PRINCIPAL SECTION
Presto. (d. = 122)

2 Flöten.
2 Hoboen.
2 Klarinetten in A
2 Fagotte.
2 Hörner in D.
2 Trompeten in D.
Pauken in F-A.
1 Violinen.
2 Violinen.
Bratschen.
Violoncelli u. Kontrabässe.

PRINCIPAL THEME—PART I

TRIO
Assai meno presto.

TRIO
Assai meno presto.
450

RETURN PRINCIPAL THEME—PART I

舒曼在他的《第一號交響曲》（1841）的第三樂章也使用了兩個中段，只不過舒曼在這裡安排了不同的中段，其形式為「詠諧曲（d小調abB大調）—中段I（D大調）—詠諧曲—中段II（bB大調）—詠諧曲—尾聲」。詠諧曲的部分是由兩個樂段的穿插所形成的，可將它簡單的分為：a b a b a。a段是8+8小節工整對稱的樂句結構，而b段的樂句則較為自由，旋律輕盈圓滑，搭配上斷奏的伴奏更增添其舞曲的性格。不同於b段的舞曲風格，第一個中段沒有輕巧的旋律，反而是和聲的堆砌。這個中段會讓人聯想到第一樂章的附點動機，但在此舒曼將它稍作變化，以切分式的「輕-重-輕（amphibrach）」節奏貫穿整段。第二個中段與第一個毫無關聯，組合的素材也完全不一樣，不過它們都由不規則樂句組成，也各由一個動機貫穿而成。這個樂段的重要元素是同音反覆的四個音，通常重音也放在第

四個音上，形成類似「輕-重 (iamb)」的節奏模式。

【譜例4-1：舒曼 第一號交響曲】第三樂章 詠諧曲 & 中段
詠諧曲

布拉姆斯不但延續著貝多芬與舒曼留下來的傳統，並賦予詠諧曲更多樣的表現力，如《第二號交響曲》的第三樂章，就是有兩個中段的詠諧曲。不同於貝多芬兩個相同的中段，以及舒曼兩個完全異質的中段，布拉姆斯的這兩個中段雖然表現出南轅北轍的風格，卻是由相同的動機發展而來的，由此可見布拉姆斯作曲技巧之優異，也是他的獨特、創新之處。如同第二章所述，在異質樂段的快速交替之下，這個樂章很容易令人產生「迴旋曲」的印象，若將第一個主題當作A段，兩個中段分別為B與C的話，那麼可將曲式分析為「ABA' CA'' + Coda」的形式。若是將此樂章視為迴旋曲，仍舊能看出布拉姆斯新穎獨特的作風，一般的迴旋曲以不同風格或素材的樂段做快速的輪替，而布拉姆斯卻以相同素材串聯所有的樂段，以達成一種「多樣中的統一性」。所以從不同角度觀看這個樂章，可以同時將它解釋為變化的詠諧曲，抑或迴旋曲，但無論從那個觀點切入，布拉姆斯都在傳統的基礎之下，將樂曲形式拓展出更多的可能性。

(二) 如歌般的奏鳴曲式

布拉姆斯《第二號交響曲》的第二樂章是如歌式的慢板樂章，相當符合一般交響曲第

二樂章典型的風格。大部分的第二樂章多為三段式的歌謠體，而布拉姆斯的這個樂章，也有兩種解讀方式。依照R. Brinkmann (1990) 的分析，可同時將此樂章分析為歌謠體或是奏鳴曲式。若將第二樂章當作歌謠體的話，原來的呈示部是A，發展部是B，再現部回到了A，尾聲則是C，而形成ABAC的樂曲形式。不過一般的歌謠體樂章往往以屬性迥異之樂段的穿插，來建構樂曲架構，如貝多芬《第七號交響曲》的第二樂章，其B段就是一個溫暖明朗的大調，與悲傷、如送葬進行曲般的A段形成鮮明的對照。但布拉姆斯的這個樂章卻沒有如此強烈的性格對比，而且依舊由相同動機的「發展變奏」來架構整個樂章。所以，若從樂章內部動機的劇烈變化來觀察，此樂章其實較符合奏鳴曲中具有「發展性」之性格。

【表4-1：第二樂章曲式分析】(Brinkmann 1990:82)

小節數	歌謠體的段落		奏鳴曲式的段落	
1-32	A	a	呈示部	第一主題 4/4
1-17		a1		
17-27		a2		
28-32		a1		第二主題 12/8
33-44		b		
45-48		c		
49-61	B	發展部 12/8		
62-80	A	a1	再現部	第一主題 4/4
81-86		a2		
87-91		a1		
92-96		c		
97-104	C(a1的原始素材)	尾聲 4/4	結束句 12/8	

在第二章中曾討論過第二樂章的假再現，而真正的再現部卻是經過變化而模糊、不明確的，所以發展部跟再現部在這個樂章中已不再壁壘分明，在音樂的行進中，已無形地跨越了兩者間的界線，而於數小節之後，才讓人意識到樂段的流轉與遷移。這是“musical prose”的風格表現，也讓樂思在寬廣、無限制的形式空間內，可以更自由地進行與發展。同樣的情形出現在貝多芬的《第三號交響曲》(1803-1804)當中，其第二樂章是一個自由的三段體曲式，在B段後半段的漸慢之後，出現了A段的假再現，不過在四個小節的呈示之後，主題則漸漸偏離，將音樂帶入一個賦格式的樂段。不久又再度出現了A段音樂的片段，短暫的再現後則立即被號角所打斷，經過了十四個小節，才真正回到了A段。然而這個再現的A段比第一次更為悲傷哀傷，屢屢中斷的樂句與泣不成聲的樂撥奏，更流露著無

盡的情感。貝多芬與布拉姆斯都是將樂曲架構靈活運用的作曲家，他們不但不被既有的形式所侷限或束縛住，反而以創意及自由的樂思流動，來傳達音樂無限的可能，這也是其音樂作品的藝術價值所在。

四)左右形式判斷的發展部

在傳統的交響曲終樂章中，常使用奏鳴曲式或所謂的奏鳴---迴旋曲式 (sonata-rondo form)，而《第二號交響曲》的終樂章乍看之下雖符合一般奏鳴曲式的架構模式，但仔細觀察其豐富多變的發展部，則將發現更多的可能性。發展部一開始便重現了第一主題，在不斷的模進與調性轉移間，將第一主題的半音階動機與下行四度動機做密集的堆疊與發展。爾後，卻插入了一段名為“Tranquillo”的樂段，相較於發展部前段激烈的動機發展，與強烈的戲劇張力，此段音樂表現著一種截然不同，猶如冥想般的抒情性格，雖然這個三連音的音型以及第214小節進入的下行四度動機皆與之前的樂段同樣來自相同的元素，不過表露出的強烈特質已將它與前後的樂段做了明顯的劃分，而成為一個獨立自主的段落。布拉姆斯在此處的安排令人匪夷所思，從表面看來也許只是一個插入性的樂段，但從樂曲整體結構來看，也蘊含了其他的可能性。

R. Brinkmann認為，基於這個具有這個多重形式意義 (mehrdcutige Form) 的發展部，我們亦可將整個終樂章當作一個迴旋曲式。他認為這段“Tranquillo”有被重視的必要，若將他當作獨立的一個樂段，並將發展部前段當作第一主題的變化的話，那麼可將形式分析為「A (第一主題) -B (第二主題) -A' (發展部前段) -C (Tranquillo) -A (第一主題) -B (第二主題)」。但是如此一來，就無法解釋結束句與尾聲的定位，若將它歸於B段 (原來的第二主題) 中，也不太合適，畢竟這兩段音樂都是由A段 (即原來的第一主題) 的動機所發展而來的。不過，若是將此樂章分析為一個奏鳴曲式的話，似乎又忽略了“Tranquillo”這個突出樂段的獨立性，這兩種解釋都有其合理性，同時也均有其盲點，實在無法做一個明確的定義。所以，Brinkmann將它定義為迴旋---奏鳴曲式，也就是有迴旋曲性質的奏鳴曲，也許這不是最合適的定義，但可從這個樂章的分析過程中，再度發現布拉姆斯擅長在形式上表現的多重意義，這種矛盾中的和諧與多樣中的統一，是布拉姆斯音樂耐人尋味之處，也是其藝術價值所在。

結語

在布拉姆斯《第二號交響曲》中處處可見「矛盾」與「和諧」的共存與交融，也由於複雜的樂思交織與動機緊密的「發展變奏」，布拉姆斯優美的旋律中常隱約透露出一種著深沈、厚重的感覺。布拉姆斯音樂的細膩與複雜，往往讓人無法輕易地接近其深層的思想意蘊，並體驗其價值所在。所以一直以來，種種對布拉姆斯的評價與意見總存在著許多歧異。批評者會認為布拉姆斯缺乏原創力與心靈層面的特質，其保守的態度更讓他永遠無法從貝多芬追隨者的地位躍升，而他交響曲中的室內樂風格更被認為是狹隘、短視的。但追隨者與愛好者卻將布拉姆斯的音樂語言視為一種典範，許多二十世紀初期的研究更為布拉姆斯平反，讚揚他是新音樂的先驅者。而真正經典與附有歷史地位的作品，並不會因為時光的遞延而折損其藝術價值，這也是我研究此作品過程中的深刻感受。

布拉姆斯於其他樂種所淬鍊而來的精湛技巧，在交響曲中發揮得更為淋漓盡致。在文獻的蒐集與樂曲分析的過程中，我不斷地將布拉姆斯的《第二號交響曲》賦予意義，不但從樂譜的表象分析，更深究其美學意涵。如此發現此曲蘊含著深刻的音樂思想與時代精神，布拉姆斯巧妙地將對立的「矛盾」元素，融合為一個表現「和諧」美感的整體，從美學觀點探討此交響曲，更能發現其音樂思想與德國古典美學之契合。縱然在一些描述布拉姆斯生平的文獻當中，曾經指出布拉姆斯生命中所受到一些美學家或文學家的思想啟發或薰陶，但我不認為這種表象之下的牽連就勢必會體現於他的作品當中，因為人的思維模式、創作與表達方式是相當複雜的，並不如簡單的數學公式或化學實驗有所謂的必然性，而藝術產出的過程也牽涉到個體在所處時空下，與種種人事物所構成之網絡的對話與交流，若過多著墨於作曲家所受到這些美學理論的「實際」影響，那麼就很容易將研究流於主觀、推測與不切實際。所以，我不將焦點放在作曲家的生命歷程之上，而是將目光凝聚在客觀的作品本身，並以實際的音樂表現來觀察其深刻的意涵，如此證明「矛盾」與「和諧」是布拉姆斯《第二號交響曲》重要元素，這兩者不但無所不在，其多樣化的交互影響與交融，更增添此作品無限的表現力。

R. Brinkmann曾說過，欲將布拉姆斯的音樂轉化為聲響，即意味著這些不同的層次必須被聽見，而大部分的指揮者往往與創作的意涵背離，而選擇一個明確的表述，並且表現較高的聲部 (1990)。因為布拉姆斯音樂中細膩與深刻，要駕馭其多變的節奏模式與聲部結構是一件極為艱鉅的任務。可見布拉姆斯音樂中的模糊性與多重意義不僅對聽者而言是個難題，對於指揮者來說亦是一個挑戰。多樣與統一，古典與浪漫，矛盾與和諧，就在布

拉姆斯音樂的起落章合之間，而這種多元性的雜糅，更能表現布拉姆斯音樂獨特的價值與深刻的意蘊。

參考書目

中文類（按作/譯者筆劃排列）

一、中文書籍

- 朱光潛（1982）《西方美學史》。台北：漢京文化。
 姜丕之（1985）《美學與藝術（關於黑格爾的美學原理）》。台北：木鐸出版社。
 張春興（1991）《現代心理學》。台北：東華書局。
 楊恩寰（1988）《西方美學思想史》。瀋陽：遼寧大學。

二、中文翻譯書籍

- 朱孟實編譯（1979）《美學（一）～（四）》，原著作者G. W. F. Hegel（1835）。台北：里仁。
 何乾三編譯（1991）《音樂的情感與意義》，原著作者Leonard Meyer（1956）。北京：北京大學。
 林勝儀譯（1993）《作曲家別——名曲解說珍藏版7：布拉姆斯》，原著作者門馬直美。台北：美樂。
 吳佩華編譯（1984）《作曲基本原理》，原著作者Arnold Schoenberg。上海：上海音樂出版社。
 關子尹編譯（2001）《論康德與黑格爾》，原著作者Richard Kroner。台北：聯經。

外文類

一、外文辭書

- Sadie, Stanley ed. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, New York: Grove.

- "Brahms, Johannes" by Walter Frisch.
 --- "Hegel, Geog Wilhelm Friedrich" by Hallgjerd Aksnes.
 --- "Hemiola" by Julian Rushton.

二、外文書籍

- Brinkmann, Reinhold (1990), *Johannes Brahms---Die Zweite Symphonie: Späte Idylle*. München: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn.
 Brinkmann, Reinhold (1995), *Late Idyll---The Second Symphony of Johannes Brahms*, trans. Peter Palmer. Cambridge: Harvard University.
 Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard (1960), *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: Chicago University.
 Dahlhaus, Carl (1980), *Between Romanticism and Modernism*. trans. Mary Whittall, California: California University.
 Dahlhaus, Carl (1987), *Schoenberg and the New Music*, trans. D. Puffett & A. Clayton. New York: Cambridge University.
 Frisch, Walter (1996), *Brahms: The Four Symphonies*. New York: Columbia University.
 Meyer, Leonard (1956), *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago.
 Musgrave, Michael (1985), *The Music of Brahms*. London: Routledge & Kegan Paul.
 Schoenberg, Arnold (1975), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber and Faber.

三、外文期刊

- Frisch, Walter (1982) <Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition>, in *19th Century Music*, Vol. V, No.3, edited by Joseph Kerman, Spring 1982.
 Korsyn, K. (1993) <Brahms Research and Aesthetic Ideology>, in *Music Analysis*, Vol.12, No.1, March 1993.
 Schachter, Carl (1982) <The First Movement of Brahms's Second Symphony: The First Theme and its Consequences>, in *Music Analysis*, Vol. 2, No.1, March 1982.
 Smith, Peter H. (2001) <Brahms and Subject/Answer Rhetoric>, in *Music Analysis*, Vol.20, No.2, July 2001.

樂譜類

- Brahms, Johannes (1974), *Complete Symphonies in full score*, edited by Hans Gál. USA: Dover.
 (Trans. form Breitkopf, Leipzig)
- Brahms, Johannes (2002), *Symphony No. 2 in D major, Op. 73*. England: Eulenburg.
- Haydn, Joseph (1989), *Die Schöpfung*. Wiesbaden: Breitkopf.

音樂與舞蹈關係舉隅 —以史特拉汶斯基《春之祭》和《阿貢》為例

楊湘玲

摘要

本文試圖從史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky) 芭蕾舞音樂作品中的幾個例子來討論音樂與舞蹈的關係。本文首先介紹由哈金斯 (Paul Hodgins) 所提出的音樂—舞蹈分析模型，作為了解音樂與舞蹈之關聯性的一個起點。其次對史特拉汶斯基的芭蕾舞音樂創作進行簡要的概述，接著以尼金斯基 (Vaslav Nijinsky) 所編舞的《春之祭》 (*Le Sacre du Printemps*) 和巴蘭欽 (George Balanchine) 所編舞的《阿貢》 (*Agon*) 為例，分別探討其在音樂和舞蹈關係上所呈現的特色。在《春之祭》的部分，焦點集中在音樂和舞蹈因共同的外在理念所產生的相關性，也就是意圖呈現一場原始祭典，並且以創新手法處理傳統素材。在《阿貢》的部分，焦點集中在音樂和舞蹈本身要素的相關性，包括音樂上的十二音列技法、對稱性、對位手法、曲式和配器等方面在舞蹈上的呼應。

關鍵詞：音樂與舞蹈；史特拉汶斯基；春之祭；阿貢

Relationships between Music and Choreography in Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* and *Agon*

YANG Hsiang-Ling

Abstract

This paper deals with the relationships between music and choreography in Igor Stravinsky's ballet works *Le Sacre du Printemps* and *Agon*. First, a paradigm for choreomusical analysis proposed by Paul Hodgins is introduced as a means of understanding the possibilities of choreomusical relationships. Then we take a brief overview at Stravinsky's ballet music composition. Discussions on *Le Sacre du Printemps* (choreographed by Vaslav Nijinsky) focus on extrinsic relationships, that is, the intention of both the composer and the choreographer to illustrate a "pagan rite." Discussions on *Agon* (choreographed by George Balanchine) focus on intrinsic relationships, including choreographic reflections on musical elements such as dodecaphony form, texture, and orchestration.

Key words: music and choreography; Stravinsky; *Le Sacre du Printemps*; *Agon*

引言

音樂和舞蹈雖是兩種經由不同媒介來呈現的藝術，但兩者都必須藉著時間的延展來鋪陳，且都含有節奏的要素，在許多地方具有高度的類比性。在實際的演出和創作中，音樂和舞蹈也往往具有相互依存的關係，這些現象值得我們系統性地加以探討。然而，如何系統性地陳述音樂和舞蹈之間的種種關係，並且進行音樂和舞蹈的綜合分析，並不是一項單純的課題，這方面的研究也還有很大的發展空間。本文作為此跨領域研究的一個嘗試，首先介紹由學者哈金斯（Paul Hodgins）所提出的音樂—舞蹈分析之理論性架構，藉此對音樂和舞蹈的各種關係作一觀照，並以此作為本文分析討論之參照點。然後再以俄國作曲家史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）的芭蕾舞音樂作品《春之祭》（*Le Sacre du Printemps*）和《阿貢》（*Agon*）為例，討論其中音樂和舞蹈的一些相關性。

芭蕾舞在史特拉汶斯基的創作中占了相當份量，他也在這些作品展演的過程中與許多著名編舞家、舞團及畫家合作，為二十世紀藝術史寫下了輝煌的一頁。因此史特拉汶斯基的芭蕾舞音樂作品及其編舞，是相當值得討論的對象。本文所選的編舞版本，《春之祭》是由尼金斯基（Vaslav Nijinsky）所編舞，《阿貢》是由巴蘭欽（George Balanchine）所編舞。《春之祭》是史特拉汶斯基的早期作品，而《阿貢》則是最後一部芭蕾舞音樂作品，兩者的風格大不相同，在與舞蹈的關係上也呈現不同的特點，因此本文對於這兩部作品有不同的討論重點。

一、哈金斯所建立之音樂—舞蹈分析模型¹

哈金斯在《二十世紀舞蹈中的音樂與編舞之關係》（*Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance*, 1992）一書中，將音樂與舞蹈的關係區分為兩大類：「內在」（intrinsic）與「外在」（extrinsic）的關係。「內在」的關係指音樂與舞蹈本身要素之間的關聯，而這些關聯基本上不受到此兩項藝術以外的要素影響，例如故事情節、文化背景，或其他社會、心理因素等等。而「外在」的關係正好與「內在」相對，指的是與故事情節、文化脈絡、歷史背景等等因素相關的關係。「內在」與「外在」的關係又可各自再細分為數種，以下分別敘述之。

¹ 本節所引之理論，整理自Paul Hodgins, *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992), pp. 25-30.

「內在」的關係可分為六種：

(一)節奏的

1. 重音與節拍：舞蹈與音樂中重音出現的週期或模式相對應。
2. 動作與音樂的整合：舞者所發出的聲響（拍手、踏腳等）與音樂中的節奏要素合為一體。

(二)力度的

音樂的力度與舞蹈動作的幅度相對應。

(三)織體的

1. 樂器編制和數量與舞者人數多寡的對應。
2. 主音音樂（homophony）或複音音樂（polyphony）屬性反映在舞蹈上：例如舞群以統一的動作搭配主音音樂，以不一致的動作搭配複音音樂。
3. 對位：將卡農（canon）或主題模仿手法的音樂在舞蹈結構中反映出來。

(四)結構的

舞蹈結構和音樂結構（例如動機、音型、樂句、樂段，或者更大的結構）形成相對應的關係。

(五)性質的

1. 音域：一段樂曲所在的音域高低，以某些舞蹈動作來進行搭配，例如足尖的輕巧動作或沉重的地板動作。
2. 音色：某一項樂器或某一組合的樂器音色與特定舞者或舞群的關聯，此項關聯時常根據舞者性別而設定。
3. 尖銳／平滑的程度：音樂中的斷奏（staccato）或圓滑奏（legato）分別以迅速敏捷或緩慢持續的動作來搭配。
4. 協和／不協和的程度：音樂中和聲的協和程度在舞蹈中反映出來。

(六)模擬的

1. 樂器的模擬：舞者模擬演奏樂器的動作，同時音樂中出現該聲響。
2. 非樂器的模擬：舞者模擬發出某種聲響的動作，例如喊叫，同時音樂中出現相對應的模擬聲響。

「外在」的關係可分為三種：

- (一)原型的（archetypal）：音樂的主題、織體或配器，以及相應的舞蹈語彙，與某種「原型」的特性相關。
- (二)情緒／心理的：音樂和舞蹈反映出某一個（或一群）角色的情緒或心理狀態。
- (三)敘事的：在敘事性的舞蹈中，音樂和舞蹈動作描述情節中的某一事件或重要元素。除此之外，哈金斯又指出上述的種種關係在時間的安排上可能以三種方式呈現：

- (一)直接的：音樂和舞蹈元素同時呈現。
- (二)預示的：音樂或舞蹈的元素先分別呈現，然後再同時呈現。
- (三)回想的：音樂與舞蹈元素同時呈現之後，其中一項再單獨呈現。

在一段音樂舞蹈中，很可能同時具有好幾種上述所提出的關係，而必須注意的是，音樂與舞蹈也不必然都是相對應的關係，有時編舞家會以對比性的做法，來製造音樂和舞蹈之間的張力。²

哈金斯所提出的模型，也許未必盡善盡美，但可供我們釐清一些音樂和舞蹈之間的關係，以及做為進一步思考的出發點。對本文所要探討的《春之祭》和《阿貢》兩部作品來說，哈金斯的模型也提供我們在觀察上的聚焦之處，藉此發現作品在音樂與舞蹈關係上的顯著特色。以下所進行的討論，在《春之祭》的部分將以哈金斯所提出的「外在」關係為主，而《阿貢》的部分則以「內在」關係為主。

二、史特拉汶斯基的芭蕾舞音樂創作

史特拉汶斯基共寫作了十餘部芭蕾舞音樂作品，這些作品創作時間的分布橫跨了他的大半生，從早期新國民樂派的作品如《火鳥》（*L'oiseau de feu*）、中期的新古典主義如《藝術之神阿波羅》（*Apollon Musagète*），到晚期以十二音技法創作的作品如《阿貢》等，芭蕾舞音樂一直是史特拉汶斯基的創作重心之一，他的音樂風格和語法的發展也很清楚地從這些作品中展現出來。這些作品幾乎每一部都一再被上演，並且吸引不同編舞家加以編舞，構成了二十世紀舞蹈史的重要事件。史特拉汶斯基前期的芭蕾舞音樂，幾乎都是為狄亞基列夫（Serge Diaghilev）所領導的俄國芭蕾舞團而創作，尤其一開始的《火鳥》和《彼得洛希卡》（*Pétrouchka*）更是使史特拉汶斯基躍升為知名作曲家的重要功臣。史特拉汶斯基於1940年左右移居美國之後，則與美國當地的舞團，尤其是紐約市立芭蕾舞團保持著較

² 參見林春香，《西洋舞蹈與音樂的關係研究》（台北：全音樂譜出版社，1989），頁58-59。

密切的合作關係，與他合作過的編舞家，包括佛金（Michel Fokine）、尼金斯基（Vaslav Nijinsky）、巴蘭欽（George Balanchine）等，畫家包括畢卡索（Pablo Picasso）、夏卡爾（Marc Chagall）、馬諦斯（Henri Matisse）等，多為二十世紀藝術史上舉足輕重的人物，史特拉汶斯基芭蕾舞音樂作品首演的相關合作者參見表一。

表一 史特拉汶斯基芭蕾舞音樂作品首演資料表¹

作品	首演年代	首演地點	製作人或舞團	編舞家	佈景/服裝
<i>L'oiseau de feu</i>	1910	巴黎	Diaghilev	M. Fokine	Golovine/ Golovine & Bakst
<i>Pétrouchka</i>	1911	巴黎	Diaghilev	M. Fokine	A. Benois
<i>Le sacre du printemps</i>	1913	巴黎	Diaghilev	V. Nijinsky	N. Roerich
<i>Le rossignol</i>	1914	巴黎	Diaghilev	B. Romanov	A. Benois
<i>Renard</i>	1922	巴黎	Diaghilev	B. Nijinska	Larionov
<i>Les noces</i>	1923	巴黎	Diaghilev	B. Nijinska	Gontcharova
<i>Chant du rossignol</i>	1920	巴黎	Diaghilev	L. Massine	H. Matisse
<i>Pulcinella</i>	1920	巴黎	Diaghilev	L. Massine	P. Picasso
<i>Apollo musagète</i>	1928	華盛頓 國會圖書館	Coolidge	A. Bolm	N. Remisoff
<i>Le baiser de la fée</i>	1928	巴黎	I. Rubinstein	B. Nijinska	A. Benois
<i>Jeu de cartes</i>	1937	紐約	American Ballet	G. Balanchine	I. Sharaff

¹ 本表參考下列資料製成：Herbert Read and Selma Jeanne Cohen, *Stravinsky and the Dance* (New York: The New York Public Library, 1962), pp. 40-58; Parmentia Migel Ekstrom, "A Selected Chronological Listing of Ballets to the Music of Igor Stravinsky," *Dance Magazine* 55/4 (April 1981), p. 83; Minna Lederman ed., *Stravinsky in the theatre* (New York: Da Capo Press), pp. 179-182。關於同一作品歷次演出之資料亦可參考上述資料。

<i>Circus Polka</i>	1942	紐約	Ringling Brothers	G. Balanchine	Bel Geddes
<i>Scènes de ballet</i>	1944	紐約	Billy Rose	A. Dolin	Bel Geddes/ P. Dupont
<i>Orpheus</i>	1948	紐約	Ballet Society	G. Balanchine	Noguchi
<i>Agon</i>	1957	紐約	City Center	G. Balanchine	

史特拉汶斯基早期的芭蕾舞音樂作品，取自俄國傳統素材，例如《火鳥》是俄國的童話故事，而《春之祭》則來自斯拉夫民族的原始祭典。新古典主義時期的作品，則有部分來自希臘羅馬神話的題材，例如《藝術之神阿波羅》和《奧菲斯》（*Orpheus*）。最後的芭蕾舞音樂作品《阿貢》，其標題雖然也來自古希臘，但卻不帶有劇情，幾乎是一部抽象的舞蹈。

史特拉汶斯基在創作芭蕾舞音樂的過程中，往往也伴隨著舞蹈動作和場面的構思，甚至舞蹈和視覺畫面本身就是觸發他音樂創作的靈感來源（例如下面將談到的《春之祭》）。史特拉汶斯基本人對於音樂與視覺的關係有非常強烈的感知，我們從史特拉汶斯基的自傳、回憶錄及對話錄中，就可以找到許多他在這方面的陳述。舉幾個例子：

只聽到音樂是不夠的，它必須被看到。⁴

我總害怕聽音樂的時候眼睛閉著，它們無事可做……所有被創作出來的音樂必須有某種具體化的形式，使聽者能夠感知。⁵

我們所看到的身體各部位在演奏音樂時的姿態和動作，對於理解音樂的全貌來說，是不可或缺的。⁶

我要我所有的器樂設計與演員和舞者一起為視覺所感知。⁷

看巴蘭欽為《動作》（*Movements*）的編舞有如用眼睛聽音樂；我想，這種視

⁴ Igor Stravinsky, *Poetics of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1975), p. 128. 本文所有引文筆者自譯，以下不再贅加說明。此處原文為 "not enough to hear music, but that it must also be seen."

⁵ Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: W. W. Norton, 1962), p. 72. 原文為 "I have always had a horror of listening to music with my eyes shut, with nothing for them to do... All music created or composed demands some exteriorization for the perception of the listener."

⁶ *Ibid.* 原文為 "The sight of the gestures and movements of the various parts of the body producing the music is fundamentally necessary if it is to be grasped in its fullness."

⁷ *Ibid.*, p. 106. 原文為 "I wanted all my instrumental apparatus to be visible side by side with the actors or dancers..."

覺的聆聽對我來說比任何人都更具啟示。⁸

史特拉汶斯基也十分在意自己的作品被編舞的情形，他常常參與舞者的排練過程，對於編舞家的舞蹈設計，他也會提出自己的意見。⁹史特拉汶斯基因為如此長期地接觸舞蹈，本身對於舞蹈也培養出深刻的認識和優秀的鑑賞力，因此後期的一些作品，往往是與編舞家共同構思，在互相討論、交換意見的過程中完成的。與史特拉汶斯基有長期合作關係的編舞家巴蘭欽便是這樣的一個創作夥伴：巴蘭欽本人也擁有深厚的音樂素養，能夠理解史特拉汶斯基的音樂設計和特質，在這樣的情形下，由他們兩人所共同完成的音樂—舞蹈作品，其關係的密切性非比尋常。¹⁰

史特拉汶斯基的音樂對於巴蘭欽的編舞，甚至對於舞蹈本質的看法，具有一定程度的影響。關於這一點，巴蘭欽曾自述道：

不論一部芭蕾舞有無故事情節，對我而言最具決定性的形象來自音樂。

在史特拉汶斯基的音樂中，最有力的舞蹈元素是其脈動。

我……嘗試著將節奏、旋律、和聲，甚至各種樂器的音色也加以視覺化。

史特拉汶斯基對我的創作所產生的影響，一直以來都朝著節制、單純化以及安靜的方向。

當我研究《藝術之神阿波羅》這部作品時，我第一次開始了解到舞蹈的姿勢有如音樂中的音色和繪畫中的明暗變化一般，具有某種家族式的關係存在。¹¹

史特拉汶斯基的芭蕾舞音樂創作歷程，以及他和編舞家的相互合作及影響，是非常有趣的課題，同時也牽涉到音樂和舞蹈這兩種藝術的相關性基礎的問題。本文限於篇幅及主題，僅能略作說明，以下將針對作品本身所呈現的相關性加以探討。

⁸ John Gruen, "Balanchine and Stravinsky: An Olympian Apollo," *Dance Magazine* 55/4 (April 1981), p. 87. 原文為 "To see Balanchine's choreography of the *Movements* is to hear the music with one's eyes; and this visual hearing has been a greater revelation to me, I think, than to anyone else."

⁹ 關於這些情形，可參見 Lincoln Kirstein, "Working with Stravinsky," in Minna Lederman ed., *Stravinsky in the Theatre* (New York: Da Capo Press, 1949), pp. 136-140.

¹⁰ 關於史特拉汶斯基和巴蘭欽的合作過程，在 Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine: a Journey of Invention* (New Haven and London: Yale University Press, 2002) 一書中有詳細的研究。

¹¹ 此處皆引自 George Balanchine, "The Dance Element in Stravinsky's Music," in Minna Lederman ed., *Stravinsky in the Theatre*, pp. 75-84. 原文為：

"Whether a ballet has a story, or none, the controlling image for me comes from the music."

"In Stravinsky's music, the dance element of most force is the pulse."

"I... try to make visible not only the rhythm, melody and harmony, but even the timbres of the instruments."

"Stravinsky's effect on my own work has been always in the direction of control, of simplification and quietness."

"It was in studying Apollon that I came first to understand how gestures, like tones in music and shades in painting, have certain family relations."

三、《春之祭》音樂與舞蹈的外在關聯：祭典原型的轉化

根據史特拉汶斯基自己的描述，在1910年春天，他夢到一場「莊嚴的異教徒祭典，一群長者圍著一個少女，這個少女不斷跳舞直到死去」。¹²這個畫面成為《春之祭》這部作品產生的靈感來源。在構思這個作品的過程中，史特拉汶斯基與他的畫家朋友，同時也是俄國原始文化專家羅瑞克 (Nikolai Roerich) 不斷地討論、通信，企圖以俄國原始部落的祭典作為創作的材料來源。羅瑞克在這方面提供了許多資料，也為這部作品設計了服裝和佈景。¹³首演的編舞家則是當時十分有名的舞者尼金斯基。

在合作的過程中，史特拉汶斯基對尼金斯基並不滿意。他認為尼金斯基對音樂一無所知，所編的舞不能有力地反映出音樂的特質。這樣的批評對尼金斯基來說並不是很公平，因為尼金斯基事實上並非不懂音樂。¹⁴史特拉汶斯基的批評，也許是因為尼金斯基的編舞與他的想像有所差異，而這也證明了史特拉汶斯基在創作芭蕾舞音樂時，腦海中就已浮現了某些舞蹈的樣貌。

1913年5月29日首演當天，發生了著名的觀眾暴動事件，主要因為尼金斯基的編舞與傳統的芭蕾舞大相逕庭，不能被觀眾接受而引起的。¹⁵首演之後，尼金斯基的編舞版本僅在巴黎再演出了五場，在倫敦演出了三場，之後便消失了超過半世紀以上，無人聞問。¹⁶直到1980年代，美國的一位研究者哈德森 (Millicent Hodson) 才試圖重建尼金斯基的編舞。她根據當初史特拉汶斯基親自在排練用的鋼琴譜上寫給舞者的筆記，¹⁷首演時畫家所作的素描，當時的排練助理和舞者的訪談，以及羅瑞克博物館的協助，重建了尼金斯基的《春之祭》編舞，並且由傑佛瑞舞團 (Joffrey Ballet) 演出，我們如今才能窺見這部作品首演時的風貌。¹⁸

¹² Stravinsky, *An Autobiography*, p. 31.

¹³ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra* (Berkeley: University of California Press, 1996), pp. 860-881.

¹⁴ Shelley C. Beeg, *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988), pp. 26-27.

¹⁵ 《春之祭》的音樂雖然也很前衛，但是在當天觀眾的吵雜聲中，音樂是何種貌，其實聽不清楚。見 Stephen Walsh, "Stravinsky," in Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition, London: Macmillan Publishers, 2001), vol. 24, p. 535.

¹⁶ 1920年《春之祭》再度演出，改由 Massine 編舞。見 Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps* (New York: Pendragon Press, 1996), p. vii.

¹⁷ Igor Stravinsky and Robert Craft, *The Rite of Spring Sketches 1911-1913* (London: Boosey & Hawkes, 1969).

¹⁸ 這個過程曾經拍成電視紀錄片，並且完整播出《春之祭》由尼金斯基編舞的整部作品：Judy Kinberg and Thomas Grimm produced, *The Search for Nijinsky's Rite of Spring* (Television Documentary, WNET/New York and Denmark's Radio with Czechoslovak Television, BBC, La Sept and NOS Television, 1989)。筆者所觀看的舞蹈則根據此份資料。

作為《春之祭》靈感來源的原始祭典，也就是這整部作品——包括音樂、舞蹈、佈景及服裝，最重要的外在關聯。整部作品場景的建構，是由羅瑞克和史特拉汶斯基兩人共同完成的。《春之祭》分為兩幕，第一幕為〈大地禮讚〉（Adoration of the Earth），描繪在春天來臨時人們對土地的敬拜；第二幕為〈祭儀〉（the Sacrifice），描繪少女在晚上所進行的神秘儀式，其中有一位少女被選出作為犧牲品。這些情節和場面，源自古老的斯拉夫儀式。羅瑞克和史特拉汶斯基在構思之初，試圖從民族學的真實資料中尋找祭典儀節的藍本，而後具體的細節慢慢醞釀完成，成為現在樂譜開頭所附解說文字所描繪的情景。¹⁶羅瑞克所設計的佈景，也具有某些真實的來源，例如第一幕的場景，與西伯利亞部落原始的葬儀場地相彷彿（見圖一）。¹⁷在服裝方面，則有象徵的意義，例如披著熊皮的祖先，代表著原始部族的圖騰（見圖二）。

史特拉汶斯基在《春之祭》的音樂中，也同樣引用了許多「真實」來源的材料，即俄國傳統民謠和儀式歌曲的旋律，以及傳統調式和音階的使用。雖然史特拉汶斯基本人宣稱這部作品中只有開頭由低音管所吹奏的旋律是源於俄國民歌，但事實上全曲中使用了大量的民歌素材。¹⁸當然，史特拉汶斯基使用了新穎的手法加以處理，例如兩個聲部以七度或九度的音程距離同時演奏旋律，造成類似複調性的聽覺印象，或是擷取一小片段不斷重覆或加以變化。搭配旋律的和聲背景，往往是由不協和的音響所構成，這樣的音響適足以表現俄國原始部落生活的艱難，以及人對環境所產生的不安感。¹⁹但是對當時的音樂發展來說，卻是充滿創新性的作法。另外，不斷反覆而具有強烈驅動力的節奏也是這部作品的特色之一。羅瑞克認為節奏是原始祭儀的重要元素，²⁰史特拉汶斯基也有意使用強烈的節奏來表達祭典音樂的特質。不過，《春之祭》中的節奏並不「原始」，不斷變換的節拍和不規則出現的重音，以及不同聲部之間相異的節奏模式，使得這部作品中節奏的複雜程度到達前所未有的狀態，甚至史特拉汶斯基本人也為了尋求適當的記譜方式而進行了多次的更改。²¹

尼金斯基的編舞，在傳統素材的使用及創新的手法上與史特拉汶斯基的音樂互相呼應。羅瑞克對於原始祭典的概念對尼金斯基起了一定程度的影響。在整部作品中，尼金斯基大量的使用群舞，即來自原始祭儀的舞蹈場面。全曲中〈被選少女的獨舞〉是唯一的獨

¹⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, pp. 866-881.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 888-889.

¹⁸ Taruskin找出了許多作為《春之祭》旋律來源的民歌，並且進行了詳細的比對。見*Ibid.*, pp. 891-923.

¹⁹ 當然，除了樂曲的外在表現因素之外，史特拉汶斯基對於七度或九度等不協和音響的偏愛，是他本身的音樂風格之一。見Stephen Walsh, "Stravinsky," pp. 535-536.

²⁰ Jann Pasler, "Music and Spectacle in *Petrushka* and *The Rite of Spring*," in *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* (Berkeley: University of California Press, 1986), pp. 68-69.

²¹ Stephen Walsh, "Stravinsky," p. 535.

舞。在動作的素材上，尼金斯基也選用了一些烏克蘭及俄羅斯民間舞蹈的動作，例如少女將臉頰置於張開的手掌上，或是將下巴置於輕握的拳頭之上。女性將雙手於頸後交握，手肘往前，也是另一個典型烏克蘭民間舞蹈的動作。²²此外，圓圈的隊形，也是尼金斯基經常使用的元素之一，此元素是許多祭典舞蹈的特徵。尼金斯基為了展現原始祭典的舞蹈，拋棄傳統芭蕾舞流暢優雅的動作，而使用看起來笨拙、僵硬，如同木偶般的姿勢，以腳尖向內，手肘往外彎的姿勢，表現原始人恐懼和無助的心情（參見圖二）。舞蹈動作的焦點集中在身體的本身，而非肢體往外延伸的線條。此外，他的編舞也一反傳統芭蕾舞強調輕盈、脫離地心引力束縛的感覺，而是故意強調身體的重量，藉由不斷重覆的跳躍，去經驗地心引力的力量。事實上，尼金斯基的編舞對於重量的要求，也隱含在音樂中：²³由不協和的和絃強烈而重覆的奏出所造成的效果（例如〈被選少女的獨舞〉），的確是充滿了「重量」。

在《春之祭》中音樂和舞蹈的外在關係，以哈金斯的理論來說，兩者都試圖去表現同一個「原型」：原始部落的祭典。兩者在手法上，都汲取傳統的材料作為創作元素，同時運用突破傳統的技法加以剪裁處理，而創作出非常現代的作品。經由這樣的概念和手法，這部作品的音樂和舞蹈達到了風格的一致性，兩者之間的關係也更為密切了。²⁴

²² Shalley C. Berg, *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*, pp. 51-52.

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ Jann Pasler, "Music and Spectacle in *Petrushka* and *The Rite of Spring*," pp. 67-81.

圖一 羅瑞克所設計的《春之祭》佈景



上圖：第一幕，下圖：第二幕。

資料來源：Vera Krasovskaya, *Nijinsky* (New York: Macmillan Publishing, 1979), pp. 262-263.

圖二 《春之祭》的服裝設計



左圖：被選少女，右圖：披熊皮的祖先。

資料來源：Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, p. 124f, 124g.

圖三 《春之祭》的舞者姿勢

資料來源：Krasovskaya, *Nijinsky*, p. 264.

四、《阿貢》音樂與舞蹈的內在關聯：材料與形式上的對應

《阿貢》是史特拉汶斯基晚期的芭蕾舞音樂作品，作品標題的 *Agon* 一字來自古希臘，帶有「競賽」的涵義。與史特拉汶斯基其他取材自希臘神話的芭蕾舞音樂作品不同的是，《阿貢》不帶有劇情，而只是純粹的音樂和舞蹈。在音樂的部分，類似組曲的形式，除了採用十七世紀的舞曲之外，便只以「雙人舞」、「三人舞」、「四人舞」和「前奏曲」、「間奏曲」等作為樂曲標題（參見表二）。而巴蘭欽的編舞，則有如奧林匹克競賽中的體操一般，充滿了高難度的動作，意圖作為「在諸神面前的競賽」。²⁸

《阿貢》中的音樂和舞蹈，都充滿了抽象的美感，尤其是在數字的遊戲、對稱性及比例的方面。《阿貢》的部分段落是以十二音的技法寫作，其中第一支三人舞的尾聲部分更是史特拉汶斯基第一個以十二音技法寫作完成的樂曲。²⁹《阿貢》從這個尾聲開始，直到最後的結束段落之前，都是以十二音技法寫作（間奏曲除外）。在舞蹈的部分，正好是由十二位舞者來演出，這一點已經註明在樂曲的標題之下，此外在總譜上的每一段落，都已清楚地註明舞者的數量和性別。從表二中，我們可以看到，《阿貢》的編舞以四人舞和三人舞居多，四和三都是十二的因數。在十二音技法中，將十二音列分割為三音組或四音組來使用，也是常見的作法，史特拉汶斯基在《阿貢》中同樣使用了許多三音組、四音組或六音組——都是十二的因數，作為樂曲的材料。³⁰我們可以說《阿貢》的音樂和舞蹈都是以「十二」這個數字進行排列組合的遊戲。

²⁸ Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine*, p. 227.

²⁹ *Ibid.*, p. 249.

³⁰ *Ibid.*, p. 244.

表二 《阿貢》的段落結構、舞者配置及樂器編制

段落	樂曲標題	舞者配置	樂器編制
I	四人舞 (Pas-de-Quatre)	四位男舞者	短笛、長笛、雙簧管、英國管、豎笛、次中音長號、小號、法國號、豎琴、曼陀林、鋼琴、絃樂五部
	雙重四人舞 (Double Pas-de-Quatre)	八位女舞者	長笛、雙簧管、豎笛、低音豎笛、低音管、次中音長號、小號、低音長號、法國號、絃樂五部
	三重四人舞 (Triple Pas-de-Quatre) 尾聲 (Coda)	八位女舞者、 四位男舞者	短笛、長笛、豎笛、低音豎笛、低音管、次中音長號、小號、低音長號、法國號、絃樂五部
II	前奏曲 (Prelude)	*兩位女舞者、 一位男舞者	長笛、低音管、小號、定音鼓、高音鼓、豎琴、中提琴、大提琴獨奏3、低音提琴獨奏3
	第一支三人舞 (First Pas-de-Trois) 薩拉邦舞步 (Sarabande-Step)	一位男舞者	小提琴獨奏、木琴、次中音長號、低音長號、大提琴
	嘉雅舞曲 (Gailliarde)	兩位女舞者	長笛、曼陀林、豎琴、鋼琴、定音鼓、中提琴獨奏、大提琴獨奏3、低音提琴獨奏2
	尾聲 (Coda)	一位男舞者、 兩位女舞者	長笛、小號、低音長號、曼陀林、豎琴、鋼琴、小提琴獨奏、大提琴獨奏、低音提琴獨奏
	間奏曲 (Interlude)	*兩位男舞者、 一位女舞者	長笛、低音管、小號、定音鼓、高音鼓、豎琴、中提琴、大提琴獨奏3、大提琴、低音提琴獨奏3、低音提琴
	第二支三人舞 (Second Pas-de-Trois) 簡易勃浪舞曲 (Bransle Simple)	兩位男舞者	豎笛、低音豎笛、次中音長號、小號、低音長號、豎琴、絃樂五部、低音提琴獨奏3
	跳躍勃浪舞曲 (Bransle Guy)	一位女舞者	長笛、豎笛、低音管、豎琴、小提琴1、小提琴II、中提琴、大提琴、響板
	複勃浪舞曲 (Bransle Double)	兩位男舞者、 一位女舞者	次中音長號、小號、長笛、豎笛、低音管、倍低音管、鋼琴、絃樂五部
	間奏曲 (Interlude)	*一位男舞者、 一位女舞者	長笛、低音管、小號、定音鼓、高音鼓、豎琴、中提琴、大提琴獨奏3、大提琴、低音提琴、低音提琴獨奏3
	雙人舞 (Pas-de-Deux)	一位男舞者、 一位女舞者	小提琴獨奏、中提琴獨奏、絃樂五部 法國號、鋼琴 (男舞者獨舞段落) 長笛、絃樂五部 (女舞者獨舞段落)

	尾聲 (Coda)	同上	法國號、次中音長號、小號、低音長號、高音鼓、定音鼓、曼陀林、豎琴、鋼琴、絃樂五部
III	四重二人舞 (Four Duos)	四對男女舞者	次中音長號、低音長號、中提琴、大提琴、低音提琴
	四重三人舞 (Four Trios)	一男兩女舞者 四組	法國號、小號、絃樂五部
	尾聲 (Coda)	所有舞者	短笛、長笛、雙簧管、豎笛、小號、定音鼓、豎琴、曼陀林、鋼琴、低音提琴獨奏2、絃樂五部

說明：*號者為樂譜上未註明，筆者根據錄影資料填入。

譜例一，《阿貢》：嘉雅舞曲，104-105小節

Gailliarde
(Two Female Dancers)

The image shows a musical score for the Gailliarde section of Stravinsky's Agon. It features seven staves: Flute III, Mandolin, Arpa, Viola Solo, Violoncello I, II, III, and Contrabasso Solo. The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics markings.

譜例來源：Igor Stravinsky, Agon (New York: Boosey & Hawkes, 1957), p. 34

在男女舞者的比例方面，也呈現一些有趣的組合。《阿貢》的舞者共包括八位女舞者和四位男舞者，為2:1的比例，而《阿貢》中心部分的兩支三人舞，也採用同樣的比例分配男女舞者，分別為兩男一女和兩女一男，兩支三人舞的男女舞者分配相反，呈現對稱的狀態。「對稱」作為這部作品音樂和舞蹈的共同特質，反映在許多地方，例如作品的整個架構，以兩支三人舞為中心，呈現近似對稱的狀態；開始和結束的部分由類似的音樂材料構成，包括重覆音和由三度所構成的音型等等，這兩個部分以四人舞為主，舞者人數較多，而在一開始和結束時都是由四位男舞者擺出背對觀眾的姿態。細部的結構上，也不乏對稱的例子：在第一支三人舞中的嘉雅舞曲（Gailliarde），由長笛和低音提琴所奏出的和聲，與中提琴和大提琴所奏出的和聲在音程進行上呈現倒影（inversion）的狀態，也就是如鏡像一般的對稱結構（見譜例一），此處巴蘭欽的編舞是由兩位女舞者同時跳出相同的動作，但兩人的動作左右相反，看起來正好如鏡像一般，與音樂的結構相呼應。³¹

在這部作品中的音樂材料和結構與舞蹈材料和結構的相關性，反映在多個面向中。首先是樂器配置與舞者配置的相關性。《阿貢》在樂器編制上非常龐大而多樣化，包括短笛、三支長笛、兩支雙簧管、英國管、兩支豎笛、低音豎笛、兩支低音管、倍低音管、四支法國號、四支小號、兩支次中音長號、低音長號、豎琴、曼陀林、鋼琴、定音鼓、三個高音鼓（tam-tam）、木琴、響板和絃樂五部。但是實際上整首樂曲所發出來的音響，卻類似室內樂一般，原因是史特拉汶斯基很少使用所有樂器同時演奏的大合奏，而是在每個段落中，搭配不同樂器的組合，或是在同一段落中，由不同樂器交替演奏。在這裡我們可以觀察到樂器組合與舞者配置所產生的一些關聯。史特拉汶斯基在開頭部分和結尾部分，以較齊全的管絃樂編制來搭配舞者人數較多的群舞，而中間的三人舞和雙人舞部分，則將樂器編制縮小，也不使用完整的絃樂五部，而經常以絃樂獨奏和其他樂器搭配成各種獨特的重奏形式。值得注意的是，史特拉汶斯基在樂器音色的選擇上，呼應了舞者的性別，一般而言，銅管樂器（長號、小號或法國號）用來搭配男舞者跳舞的段落，而木管樂器（長笛、低音管等）用來搭配女舞者跳舞的段落。例如在第一支三人舞中，男舞者獨舞段落以小提琴獨奏、木琴和長號為主，而兩位女舞者的段落以長笛、曼陀林、豎琴和絃樂為主，而一男兩女舞者的段落，樂器組合為前述兩組的混合（參見表二）。另外在雙人舞中，分別有男、女舞者獨舞的片段，男舞者的部分以法國號和鋼琴來搭配（463-472小節），而女舞者的部分以長笛和絃樂來搭配（473-484小節）。這也是一個很明顯的例子，以不同的樂

³¹ Joseph指出，這裡的主要聲部其實是由曼陀林和豎琴所奏出的卡農，因此具備對稱結構的長笛、絃樂和舞蹈在這裡都是屬於伴奏的部分。見Ibid., p. 265.

器組合來搭配舞者的性別。當然，樂器組合與舞者的關係並不是一成不變，在音樂進展的中間還有細膩的變化。

其次，這部作品在音樂上使用大量的對位手法，在巴蘭欽的編舞中也有所呼應。舉例來說，在第二支三人舞中的簡易勃浪舞曲（Bransle Simple），由兩位男舞者演出，開頭的音樂是由兩支小號奏出一段卡農（279-285小節，參見譜例二）。在舞蹈的部分，也同樣由兩位舞者一先一後跳出相同的動作，形成了舞蹈的「卡農」。不過值得注意的是，在音樂上這段卡農相隔兩拍，但是舞蹈卻只相隔一拍。³²巴蘭欽的編舞所使用的對位手法，並不限於對音樂的一對一模仿，而是將對位的概念延伸到整體的編舞上，舞蹈本身有自己的「對位」，並不只是音樂的影子。例如在第一支三人舞的尾聲，兩位女舞者跳出舞蹈的「卡農」，而男舞者又有另外的動作，但這些舞蹈動作的設計並非音樂的嚴格對應，在這樣的作法之下，音樂和舞蹈共同構成了一個「多聲部」的作品。

譜例二 《阿貢》：簡易勃浪舞曲，278-282小節

Bransle Simple
(Two male dancers)

譜例來源：Igor Stravinsky, *Agon*, p. 50

在音樂的材料和舞蹈的材料上，也有著如此高明的相關性。以第二支三人舞為例，此處史特拉汶斯基在十二音的材料上，使用的不是完整的十二音列，而是六音組。為首的簡易勃浪舞曲（Bransle Simple）中，使用[D-E-F-G-F#-B]及其變化形式（倒影、逆行、倒影逆行及各種移位）作為材料。在第二首跳躍勃浪舞曲（Bransle Gay）中，使用另外一個六音組[B-D-C-F-Eb-Bb]及其變化形式。這兩個六音組雖然在表面上不構成一個十二音列，但是它們所屬的音類集（pitch-class set）卻是互補集合，也就是兩個集合加起來構成一個完整的十二音集合。而在第三首複勃浪舞曲（Bransle Double）中，同時使用了這兩個六音組，並且以完整的十二音列形式出現（336-339小節小提琴所奏的旋律，見譜例三）。³³這三首

³² Hodgins, *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance*, p. 118.

³³ Joseph, *Stravinsky and Balanchine*, pp. 252-253.

樂曲在音組織的相關性上，構成了一個整體，而在巴蘭欽的編舞中，也有類似的安排。在這三首樂曲中，第一首的舞蹈動作以跳躍、腿部伸展、有稜有角的動作為主，第二首的舞蹈以流暢的手臂動作、臉部方向的經常變換為特色，而第三首的舞蹈動作則結合了前兩首的材料。巴蘭欽顯然對於十二音列作曲法有相當程度的認識，因此當音樂中出現音列或音組的新變化形式時，舞蹈動作也往往有轉折變化，但巴蘭欽並未試圖將所有的音列變化都在舞蹈中忠實地反映出來，而是創造了一個相應於此種音樂的舞蹈結構。³⁴

譜例三 《阿貢》：複勃浪舞曲，336-339小節

Bransle Double

(Two male and one female dancers)

譜例來源：Igor Stravinsky, *Agon*, p. 56

在樂曲結構和舞蹈結構的關係上，還有一些可觀察到的例子。如前面曾提到的簡易勃浪舞曲，此曲由兩種不同性質的段落組成，一種是卡農，另一種是非卡農的段落，而舞蹈的設計與音樂的結構十分吻合：在卡農的段落，兩位男舞者的動作一先一後，而在非卡農的段落，兩位男舞者的動作在時間上成為一致的。在嘉雅舞曲中也有類似的情形：此曲可分為三個段落，在第一和第三個段落中，都有前面曾提到的長笛和絃樂的「鏡像」結構，兩位女舞者在這兩個段落中都以左右相反的對稱動作來呈現，但在中間的段落，音樂中並無鏡像結構，兩位舞者也改成相同方向的動作。此外，所有的前奏曲和間奏曲在材料和結構上都非常類似，分為兩段，第一段是快速、具節奏感和流動性的音樂，第二段是慢而持續的音樂，在舞蹈的設計上，對於音樂的性質也有所呼應，第一段以跳躍和快速移動位置的動作為主，第二段以定點、持續，展現線條的動作為主。另外值得一提的是，在跳躍勃

³⁴ Ibid., p. 254.

浪舞曲中，男舞者站立在獨舞的女舞者後方，作出拍手的動作（但並未發出聲音），而其拍打的節奏即為響板所奏出的節奏，這個例子就是哈金斯所謂「模擬」的關係。

以上所探討的以《阿貢》中音樂與舞蹈的內在關係為主。³⁵不過我們可以發現，這些內在關係除了細部的音樂與舞蹈材料或結構的相關性之外，還展現了更高層次的統一性，也就是音樂和舞蹈作為抽象藝術的一些構成原則的展現，例如對稱性、對位手法的運用、不同段落中材料的相關性等等。這些現象在某種程度上已超越了哈金斯所提的分項討論的理論架構，而必須從更宏觀、整合的角度來看，才能更清楚的掌握這部作品的藝術性所在。

結語

《春之祭》和《阿貢》在史特拉汶斯基的芭蕾音樂創作歷程中，分別位於時間軸的兩端，而這兩個作品產生的過程和作品本身的特色也大不相同。本文分別討論了這兩個作品在音樂與舞蹈關係上最顯著的特點：《春之祭》對於原始祭典要素的現代轉化，以及《阿貢》的抽象結構之美。當然，本文所討論的只是這兩個作品中音樂與舞蹈關係的一方面面向，不過從這些面向當中，我們對於音樂與舞蹈關係的可能性有了初步的認識。

哈金斯所提出的音樂—舞蹈分析模型，將音樂與舞蹈的關係區分為「內在」與「外在」關係，可以作為我們討論的一個出發點，雖然外在關係很可能必須藉著內在關係來顯現，而使兩者無法清楚地分開。在「音樂與舞蹈的關係」此一議題上，不論是從作品本身出發，或是作曲家和編舞家的創作過程，都有豐富的材料和討論空間，尤其是以史特拉汶斯基這樣涉入舞蹈極深的作曲家為對象。這些都是未來可以再繼續探討的課題。

³⁵ 《阿貢》音樂和舞蹈的外在關係，也是十分有趣的問題，例如與文藝復興時期舞蹈和舞蹈的關係，但本文未能容納此一課題，關於這方面的討論可參見 Joseph, *Stravinsky and Balanchine*, chapter 10.

參考書目

- Balanchine, George. "The Dance Element in Stravinsky's Music." In Minna Lederman ed., *Stravinsky in the Theatre*. New York: Da Capo Press, 1949.
- Berg, Shelley C. *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- Gruen, John. "Balanchine and Stravinsky: An Olympian Apollo." *Dance Magazine* 55/4 (April 1981): 84-87.
- Hockney, David. "Set Designing for Stravinsky." In Jann Pasler ed., *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Hodgins, Paul. *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992.
- Hodson, Millicent. *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps*. New York: Pendragon Press, 1996.
- Joseph, Charles M. *Stravinsky and Balanchine: a Journey of Invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- Kirstein, Lincoln. "Working with Stravinsky." In Minna Lederman ed., *Stravinsky in the Theatre*. New York: Da Capo Press, 1949.
- Krasovskaya, Vera. *Nijinsky*. New York: Macmillan Publishing, 1979.
- Pasler, Jann. "Stravinsky's Visualization of Music." *Dance Magazine* 55/4 (April 1981): 66-69.
- . "Music and Spectacle in Petruska and The Rite of Spring." In *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Read, Herbert and Selma Jeanne Cohen. *Stravinsky and the Dance*. New York: The New York Public Library, 1962.
- Shattuck, Roger. "The Devil's Dance: Stravinsky's Corporal Imagination." In Jann Pasler ed., *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York: W. W. Norton, 1962.
- . *Poetics of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Stravinsky, Igor and Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*. Berkeley: University of

California Press, 1980.

———. *Memories and Commentaries*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Taras, John. "Stravinsky On Art and Artists: Comments and Quotations." *Dance Magazine* 55/4 (April 1981): 60-65.

Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Vlad, Roman. *Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 1978.

Walsh, Stephen. "Stravinsky." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition), ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001. Vol. 24, pp. 528-567.

樂譜

Stravinsky, Igor. *Agon*. New York: Boosey & Hawkes, 1957.

———. *The Rite of Spring*. New York: Boosey & Hawkes, 1967.

影音資料

Kinberg, Judy and Thomas Grimm produced. *The Search for Nijinsky's Rite of Spring* (Television Documentary). WNET/New York and Denmark's Radio with Czechoslovak Television, BBC, La Sept and NOS Television, 1989.

New York City Ballet. *The Balanchine Celebration (II)* (Videocassette). New York: Nonesuch Records, 1996.

菲律賓音樂：傳統、變遷與再生

李秀琴

摘要

菲律賓音樂從其本身南島語系的本土音樂傳統，經過近400年(1565-1898)西班牙歐洲音樂的深度洗禮，再經過美國近50年(1898-1946)統治的影響，把西方音樂正式引入學院制的教育體系，並透過現代化各種大眾傳播工具的廣度影響，使菲律賓一度成為西方古典與通俗音樂在亞洲的最佳代言人。

歷經50年後的今天，菲律賓傳統的音樂文化幸得可以部分的保存下來，讓菲律賓的年輕一代認識自己的過去，對自身成長的土地增加一份認同感；一些學者與前輩的努力應該是發揮了一些作用。

回顧菲律賓如何從自己傳統文化瀕臨消失的緊要關頭又找回了自己，又如何在新時代的文化變遷中，找出傳統與現代的結合，這是本文所要探討的問題。

關鍵詞：南島音樂；菲律賓音樂；鐘群文化；竹樂文化；傳統；變遷；再生

Music in the Philippines: Tradition, Transformation and Revival

Dr. LEE Schu-Chi

Assistant Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

Music in the Philippines, coming from an Austronesian tradition, was transformed by the European music influences through four centuries of Spanish colonial rule (1565-1898) and the development of institutionalized Western music education during five decades of US governance (1898-1946). Aided with the broad reach of modern communication technologies, the Philippines had once become the leading Asian authority in Western classical and popular music.

Half a century has passed since the independence of the Philippines and part of the traditional music culture of the Philippines has been preserved through the efforts of its scholars and elders. Through the traditional music culture, the young generations in the Philippines are acquainted with their own past and bound closer to their homeland.

This essay reviews the measures taken in the Philippines to salvage its identity when its traditional culture was on the verge of extinction and the Philippine passage towards the convergence of tradition and modernity in the evolving culture landscape.

Key words: Music of Austronesian; Music in the Philippines; Gongensemble; Bamboo music culture; Tradition; Transformation; Revival

前言

菲律賓音樂從過去到現在，可以看到的是在各個不同時期歷史軌跡上所餘留、保存下來多種不同性質的音樂同時並存著：古老的亞洲南島語族原住民音樂傳統，受到16至19世紀以來歐洲宗教與世俗音樂所影響而產生的一種歐化的菲律賓音樂，以及20世紀受到美國所影響的美式通俗與西方的古典與現代音樂。這些外來文化因素所影響的層面，不僅從音樂文化的形式與風格來講是巨大的，從樂器、樂隊、藝術家及作品方面的呈現也高度反映了不同歷史時期所留下的文化烙印。

古老的亞洲南島語族原住民音樂在西班牙人尚未進來之前受到印度、印尼宗教、文化的影響；16世紀西班牙人進來之後，漸漸形成南部伊斯蘭教、北部基督教的宗教及音樂文化上較大的差異性，也持續影響到當今菲律賓南、北陣營的政、經對立情況。西班牙人進入菲律賓之後將近400年(1565-1898)的殖民統治對菲律賓音樂文化的影響是巨大的。菲律賓西化音樂傳統的歷史背景，開始從16世紀末期到早期17世紀，西班牙傳教士以西班牙教堂的模式在在呂宋、維塞亞(Visayas)建立據點，教導年青人唱素歌、彈奏歐洲樂器及讚譜。透過這些練習，幾世紀以後在皮科爾(Bikol)、塔加洛(Tagalog)、潘般佳(Pampanga)和伊洛克(Ilokos)地區發展出一套有當地風格的民間音樂，也成為菲律賓音樂人才的聚集地。這些人才在馬尼拉的學校得到古典音樂訓練，到東南亞各地旅行教導歐洲音樂，在旅館、橫越太平洋的船隻上及當代的流行音樂界，成為歐洲輕音樂的演出者，成為最新流行音樂，如恰恰、爵士、搖滾樂、民歌、狄斯可等新音樂風格的代言人。¹

歐洲的音樂形式隨著宗教信仰及習俗被介紹進來，被教導，西方文化被徹底引入改奉天主教的菲律賓人的心理與意識層次。這些被引進的宗教與世俗音樂文化不僅是單純的文化移植，400年來它們已經變成了菲律賓音樂文化及生活重心的一部份。歐洲音樂文化與複雜的亞洲文化成分交織在一起，與菲律賓人一起生活，而且繼續成長、融合；不單是區域性，而且在民族性的層次上這些音樂變成了菲律賓人國族認同的一部份。在目前這個六千多萬的人口中，八大主要語言族群的聚居與互動，夾雜著包容與對立，但最後以英語及塔加洛語(Tagalog)作為官方的語言，以天主教作為它的國教。

而美國近五十年(1898-1946)的統治，比起西班牙人雖然相對的短暫，但是對菲律賓的

¹ 關於西班牙人統治菲律賓的年代，有些人從1521年開始算起，也就是從葡萄牙人費丁南·馬格爾(Ferdinand Magellan)首次發現菲律賓島的三年後，1542年這個國家首次被冠以西班牙王子菲利普二世(King Philip II)為名，稱以Las Islas Filipinas，沿用至今。

² José Maceda (1998): p.vii.

經濟、政治、社會和文化生活仍有非常深遠的影響。文化上西方音樂的詮釋及演奏方式被正式引進公立學校的教育體系及音樂學院，並且透過大眾傳播，美式音樂普遍在電台、電視和電影上播放。20世紀美國進行曲的引入又增加了一種讓菲律賓人喜愛的音樂，特別是使用在城市的慶典活動及對某種特定聖者崇拜的儀式中。美式的生活方式，文化也逐漸被引入。這種新的文化生態，新的音樂風格進來之後，菲律賓的社會，有些全盤接受，有些部分納入取用，常常這些新的音樂又被融合在當時的音樂文化基礎上，形成另一種美式的菲律賓音樂。

菲律賓人目前估計90%的音樂習慣大多源自西方音樂傳統，他們以吉他及其他西方的弦樂器、銅管樂器及少數所遺留下來的豎琴、長笛等取代了自己本土的樂器。事實上這在亞洲是一個獨特的現象。在大多數菲律賓的眾多城鎮，透過看到當地的民歌、樂曲、作品，瞭解到他們已習慣了西方音樂，並熟悉西方音樂所要傳達的風格、感覺及象徵的意義。在較偏遠的省鎮，村民也熟悉地唱出菲律賓作曲家的西化藝術歌曲，表達民族的心聲。

從某種觀點來說，菲律賓社會長期歷經了西方文化的移植，從講適、接納到融入，在一連串適應的過程中產生變遷，並有了亞洲最佳歐洲文化代言人的聲譽；但是歷史的記載沒有讓它持續扮演這種角色。在一陣大夢初醒後回首一望，它的亞洲身份與傳統讓它尋到了根，找到了歸屬感。在這種再發現、再認知的基礎上，體會多重、多元文化的相容與分享，找到重新出發的信心、找回自己的過去與新認同的渴望；這是菲律賓文化史上幾個世紀來所走過的一條漫長的路，也反映了亞洲文化在自我尋根的一部歷史。

一、點燃近代菲律賓傳統音樂教育再生的契機

二次世界大戰後的菲律賓，歷經了一段經濟成長與發展時期。幾年下來，菲律賓成為亞洲僅次於日本最富有的國家之一。1984-85年代菲律賓面臨了經濟蕭條及政治的不穩定時期。這種經濟危機及政治的不穩定，多年來歷經幾屆總統的發誓改革，但政治與經濟的困境仍然延宕至今，毫無改善的跡象，菲律賓經濟持續滑落谷底，成為到目前為止是亞洲最貧窮的國家之一。

但是當菲律賓人在享有亞洲富國地位的同時，他們全面認同與接受西方音樂，他們幾乎忘了自己擁有過的亞洲音樂傳統，也幾乎忘了他們是亞洲國家的一份子。也正是一些因緣際會，讓菲律賓學者、社會開始對自己的音樂傳統有了反思，重新引起對自己文化的重

視、認同，使菲律賓本土的音樂終究得以逐漸復甦而有再生的機會。

這段因緣際會的契機要從1955年說起。當年菲律賓女子大學派了一個代表團，由教務長魯萊西亞·卡西拉克博士 (Dr. Lucrecia Kasilag)，前往東巴基斯坦的達卡市(Dacca)參加正要舉辦的一次國際音樂舞蹈節。就這樣一行人浩浩蕩蕩、信心滿滿的來到了東主國的達卡市，打算進行一次非常高水準的文化演出與交流。演出之前，當菲律賓領隊向地主國提出，要求準備一架鋼琴作為團體演出時使用，巴基斯坦人很疑惑的道歉說沒有。他們認為一個西方的樂器，在亞洲音樂節出現是否擺錯位置？幸好，當時團員隨身帶著一個吉它；即便如此，從外表上或彈出來的音樂也是相當的西化甚於亞洲化。經由這件事情產生的錯愕讓菲律賓團隊開始思考，他們發現菲律賓團隊的表現比起其他亞洲團隊多麼地西化，不管從外觀上或音樂上。藝術節結束後，這些打擊與錯愕餘留在團員的心中，一直延續到菲律賓。他們面臨一個認同的危機。團員發現在亞洲成員心目中他們是外人，達卡市的這一堂課是很好的一個教訓。代表團回家之後只有一個簡單的結論：要對菲律賓自己傳統文化作更深入的瞭解。¹

隔年夏天，菲律賓大學再次派一個學生訪問團去日本演出。這個訪問團是二次大戰後第一個從菲律賓派出去訪問日本的團隊。當時的日本首相岸信介(Nabosuke Kishi)給這些學生一個很大的禮遇，就是由他們來做開幕式的演出；而非菲律賓學生也準備了他們從自己家鄉帶來的民間舞蹈精彩演出，做為最好的答謝。²就這樣刻骨銘心的演出經驗，讓菲律賓團隊萌芽出一個念頭：成立一個菲律賓民間藝術和文化的舞蹈團體，並希望把他們的演出帶到全世界。所以1957年菲律賓女子大學的「菲律賓民間音樂和舞蹈協會」(Filipiniana Folk Music and Dance Committee)被正式納入「巴雅尼罕民間藝術中心」(Bayanihan Folk Art Center)。³這個藝術工作團體正是以這樣的抱負為己任：把菲律賓自己的民間音樂與舞蹈介紹出去。不僅如此，藝術中心所涉及的工作範圍並擴大到：執行與協調有關菲律賓文化的研究與發展；收集和保存菲律賓本族的音樂、舞蹈、藝術、手工藝和習俗等；鼓勵使用傳統藝術，並應用到現代手工藝業及工業；透過國外演出推廣菲律賓的國際文化活動。⁴

「巴雅尼罕民間藝術中心」這個原本非職業性的舞蹈團體，最後發展成為「巴雅尼罕菲律賓舞蹈公司」(Bayanihan Philippines Dance Company)(參考圖片15)。這個舞蹈團在1958年遠征比利時布魯塞爾(Brussel)成為國際展覽會的大轟動。1959年在百老匯登台，雖然遭遇

¹ Priscilla G. Cabanatan and others(1991,Edit. Board): p.5

² Priscilla G. Cabanatan and others(1991,Edit. Board): pp.5-6

³ "Bayanihan" 這個字的意義為「一起工作」(Working Together)。

⁴ Priscilla G. Cabanatan and others(1991,Edit. Board): p.6

到最殘酷的評論，但也還是無法令其氣餒。之後數不清的國際演出邀約隨之而來。「巴雅尼罕」從成立起的33年後把菲律賓文化帶入7個大洲的國際舞台，並且回頭把這個大眾文化帶入東南亞的鄰居。⁷

「巴雅尼罕民間藝術中心」也因為經歷了當時在巴基斯坦初次演出的錯愕，所引起的因緣際會，經過沈痛的反思後，成立了一連串的相關文化藝術團體及舉辦演出活動，點燃了近代菲律賓傳統音樂文化與教育再生的契機，成立了一個以詮釋、介紹及演出菲律賓自己傳統文化為主體的藝術團隊。第二次當這個女子大學的代表團來到日本演出的時候，受到當時日本的首相岸信介高規格的接待，讓團員盡興的演出，風靡了那次所有的參與者，也讓地主國刮目相看，洗盡了團隊上次在巴基斯坦所有的尷尬和不愉快經驗。

之後，這段期間，菲律賓幾所大學陸續成立了與發展傳統音樂有關的單位，特別是「瑪拉瑙文化中心」(Maranaw Culture)⁸的成立；菲律賓大學、菲律賓女子大學及希利曼大學(Silliman University)音樂研究中心，夏威夷大學(Xavier University)和且沙朗基金會(Dansalan Foundation)也都有很好的計畫，配合年青人的口味，對發現和執行民間文化和藝術的保存有極大的貢獻。此外，對培養年青人認識和知道自己文化的根源所在和瞭解不遺餘力。⁹

1969年菲律賓第一夫人伊美黛·馬可仕(Imelda Romualdez Marcos)¹⁰在卡西拉克博士(Dr. Lucrecia Kasilag)(圖片17)的影響下成立了「菲律賓文化中心」(Cultural Center of the Philippines, 簡稱CCP), 作為一個菲律賓靈魂的避難所(Sanctuary of the Filipino Soul)。透過這個中心，菲律賓人在發現自己文化的同時，提升了自己文化的瞭解，同時也打開了通往世界文化的門窗。它同時也打開了激發菲律賓全國性的一個史無前例、前所未有的文化復興運動(Cultural Renaissance)，以同樣的精神在「菲律賓文化中心」的文化發展工作上朝兩個大方向在進行：全力扶持本土的人才，並且在菲律賓持續保持分享西方的文化；不斷尋求提供發展菲律賓各種不同音樂文化和傳統的更好方法。此外積極協助從事在高山地區、平原地帶和少數原住民族文化傳統的研究，但不以預設立場從外面引進新思維加入當地的文化，只保持朝著在不影響當地人的情況下，提供一些修飾性的建議。音樂學者兼作曲家的卡西拉克博士認為文化不能以劇烈地手段去改變它們，因為文化本身是在特定的時空背景下經過自我發展(Self-evolving)及自新(Self-generating)過程而形成。而且當他們在認

⁷ Ibid

⁸ 按：瑪拉瑙是居住在菲律賓南部棉蘭老島的一個族群名稱。

⁹ Lucrecia R. Kasilag (1983): <Mindanao Journal, X 1 (July-Sept 1983)> p.12

¹⁰ 總統為Ferdinand Marcos (1965-1986)

識或介紹西方文化的同時，只是僅僅在向菲律賓人、菲律賓的藝術家們介紹，有些事情如何跨過海洋，可以被拿來借鏡，而因此能夠更充分的比較和欣賞自己的文化。¹¹

「菲律賓文化中心」(CCP)還有一個重要的文化工作項目，也就是透過民間戲劇藝術節，每年舉辦一次全國性的民間藝術與舞蹈節日，邀請來自全國的相關人士參加。每年7月有來自全國30-40個省分的參與者參加民間藝術節，其中最主要的活動是舉辦民間音樂和舞蹈比賽、民間藝術和手工藝品展覽、民間烹飪藝術示範和來自各個省分的各種民間舞蹈的工作坊。所有這些活動都存有錄音、錄影、資料，作為日後影音、書籍方式出版菲律賓民間音樂和舞蹈的檔案。這些工作也形成一個例行的民間藝術和戲劇工作，以便提供日後的認識與瞭解菲律賓文化的基本資料¹²。菲律賓政府的教育和文化部門的支持與合作，及當地地方政府也極力配合這項重要的國家級計畫工作。¹³

此外在留下重要影音資料的同時，透過使用本世紀科技發展的優勢及現代設備，這些活動可以更翔實的被記錄下來。透過不同族群間的彼此相互交流，不同族群文化思維在藝術、舞蹈和文學領域上，不僅是區域性，更使菲律賓全國性的概況可以得到更充分的認識。所有這些影音資料的採集、收錄及日後透過研究與資料建構的整理與出版，可以使日後的研究更為充實。此外透過演出可以廣為流傳，透過教育而欣賞，透過創作而推廣、發展。教育家、行政工作者、學者與作家、民族音樂學者、作曲家、編舞者、畫家都可以密切的合作，進行「發現」的巨大工作。研究者對菲律賓文化傳統所做出的研究成果，轉換成生活化的功能藝術，可以應用到音樂、舞蹈、戲劇、視覺藝術和文學的領域上。透過研討會、講座示範、欣賞、見習和訓練課程，豐富的傳統文化才能全國性地被納入現代人的生活中，而不因為缺少溝通與流傳而迷失在知識的叢林裡。本土藝術從國小開始，一直到高中、大學，及至往後的職業生活，必須及早地被介紹及納入教育體系¹⁴。因此反映在菲律賓本土的文化上有多樣的觀點，都可以找到他們納入國家整體的主流，透過雙方的瞭解可以對當地多樣的社會、多彩的文化產生尊重和學習；如此的瞭解才能夠對菲律賓國家的發展和融合產生團結的力量。

二、菲律賓本土的音樂傳統

這裡的本土音樂指的是菲律賓亞洲傳統的部分。亞洲的傳統還可以分為兩部分：一為

¹¹ Lucrecia R. Kasilag (1983): <Mindanao Journal, X 1 (July-Sept 1983)> p.11-14,

¹² Lucrecia R. Kasilag (1983): p.13

¹³ Lucrecia R. Kasilag (1983): p.14

絕大多數的南島語族，另一部分為極少數的菲律賓最早的住民—尼格利特族(Negrito)。(圖片5) 尼格利特人又稱小黑矮人，擁有深黑色皮膚及矮小的身材，是移居菲律賓最早的一個族群；佔菲律賓總人口的一個極小的百分比。他們是以打獵，採集食物為生的遊牧民族及半遊牧民族，分散在菲律賓北部、中部地區¹⁹及南部的島嶼及棉蘭佬(Mindanao)大島的東北部省份的零星地區，而他們在北部呂宋省的卡溪谷蘭地區(Casiguran/ Quezon Province)的同族人被稱為阿塔人或都馬綠人(Agta or Dumagat)。

菲律賓本土的樂器至今仍然被使用在儀式、節慶及世俗的生活中；使用這些傳統樂器的居民幾世紀以來基本上還過著與世隔絕的生活，他們的人口佔菲律賓總人口的10分之一；其中的3%居民是居住在北部呂宋島的山區，7%分佈在南部的島嶼²⁰。他們居住的偏遠地區交通不便，但如使用現代的通訊設備還可以與這些過著孤立生活的族群聯絡。這些人的生活方式至今仍然保有過去的文化傳統，是一個幾世紀來沒有被摧毀的有力證明。

菲律賓亞洲傳統的南島語族，其本土音樂發展分屬不同時期，具有特殊的文化象徵及意義；這方面最主要以北部呂宋島上的山區居民及南部棉蘭佬島的族群為代表。南部的南島語族音樂傳統，從14世紀傳進來之後，在強勢的伊斯蘭文化影響下，逐漸被同化，目前所知剩下的屬原南島語族的樂器逐漸減少，普遍上南方的音樂、樂器至今持續受到來自印尼的伊斯蘭音樂文化系統所影響。

菲律賓亞洲傳統音樂文化以樂器材質區分所呈現出來的音樂文化又可分為銅鑼文化，即銅製的鑼群，及使用竹製的樂器，分別代表兩大文化特性。鑼是菲律賓社會與傳統家族代代的傳家寶，以嫁妝或祖傳的方式傳承，如果可能，儘量避免離開家裡或村里。不管是菲律賓北部的平面鑼，或是南部的凸面鑼，二者皆是菲律賓亞洲傳統文化非常有代表性的音樂文化。竹制樂器如竹木琴(xylophones)、竹弦琴(bamboo zither)、竹叉管(bamboo buzzers)及竹制口弦(jew's harp)等，不管從聲音或音色的多樣性，或當地熱帶性氣候、人文

¹⁹ 根據1940年代菲律賓大學(University of the Philippines)知名人類學家、學者歐列·拜耳(H. Otley Beyer)的移民理論，他認為來到菲律賓的移民可分成好幾個波潮：第一波由類似爪哇人(Java Man)的原始人潮為核心，他們約在25萬年前來到菲律賓，他們肌肉結實、多毛，據說是“小矮人”(little people) - Australoid-Sakai, Negrito。時間大概是兩萬五千年到三萬年前從南方經過薩摩亞北上而來；第三波是原始馬來人(Proto-Malay)，他們估計在一萬兩千到一萬五千年前從婆羅洲(Borneo)經過巴拉望島(Palawan)及蘭多若島(Mindoro)，第四波是印度尼西亞A型族群在五千到六千年前搭船來到菲律賓，他們的身材高瘦、膚色較白及薄嘴唇，來自北方，他們引進了青銅及梯田；另一種B型印尼人，屬南方的馬來人，身材短小、皮膚黑、體壯、有紋身，他們引進了鐵器、陶器及陶器。這兩種印尼馬來人可能在三千多年前，也就是1500B.C.左右，搭船從印尼或華南到呂宋及台灣，最後是來自南方的，屬蒙古種的(Mongoloid)馬來人(Malay)，他們帶有古代印尼人與蒙古人種的特徵。(E. P. Patande: 1996) p.29; William Henry Scott (1997) pp. 10-11

²⁰ 這些地區從北到南指的聖Cagayan, Isabela, Quezon, Zambales, Bataan, Camarines Norte, Albay, Negros, Panay, Palawan等地。

²¹ 南部地區主要分別居住在Mindanao, Sulu archipelago, Palawan, Mindoro等地。

環境等相關特性的展現，到宗教信仰神靈觀及相關儀式、習俗的活動，皆有不可分割的一面。據菲律賓集民族音樂學、作曲家、鋼琴家於一身的學者馬西達博士(Dr. José Maceda)(參考圖片17)看法，他們的美學觀涉及到如何使用木棍敲擊銅鑼的金屬音響，或奏出幾乎聽不見的口弦音聲，或敲打一面鼓，不斷的重複鼓聲部分及鑼隊的鑼聲部分；或類似讚美詩式的重複吟唱，史詩詠唱者以四平八穩的聲調敘述的性格，或隱喻性歌曲(metaphorical songs)的高音部音腔旋律的進行；這些音樂也都是自然界及超自然界的概述化；或認為不同的竹叉管音響可以驅逐惡靈；其他，以模仿魔鬼的舞蹈或描述乘船划行至宇宙大氣層的一個美妙的“飛行”之旅²¹的看法。

(一) 菲律賓北部南島語族主要的傳統音樂：鑼群文化和竹樂文化

菲律賓北部，北呂宋島一座盤延曲折、宏偉雄壯的科地勒拉(Cordillera)山脈是北部相關文化及語族的人所居住的地方。每一個語言族群有他們自己的氏族社會及政治結構、和平協定的簽訂政策(本族語**bodong**)、行政分界線、農業文化的祭儀、節慶和音樂。呂宋島東部的伊龍圖特(Ilongot)人分享這些普遍性的文化，但是他們的語言與科地勒拉山脈的支群屬不同的系列。

這些北部山區族群統稱伊苟駱(Igorots)族，族群之間基本上有類似的宗教習俗及音樂文化。在這裡所看到的銅鑼全是平面鑼的外形結構，它是北部族群樂器中最重要的一種樂器，在每一項的祭典活動或族群的娛樂休閒時也少不了它。樂器的使用及類別也有很多的大同與小異。一般通常以雄悍善武的卡林嘎族(Kalinga)為代表，因為他們的樂器與文化保存比較健全，其他族群除了尚保留一、兩種外，樂器基本上已經消失。歸其因也是這些雄悍的卡林嘎族(Kalinga)人比較堅持與維護自己的傳統。卡林嘎族(Kalinga)這個族群的名稱原來是別的族群所給的稱呼，指的是“敵人”，“好戰者”或“獵人頭者”，以後演變成這個族群的正式稱呼，而他們自己也同意使用這個族名。²²1996年南方的卡林嘎族與北方的卡林嘎族正式簽約，分開成兩個省份Kalinga與阿帕羅(Apayao)，而不再使用之前的共有省名Kalinga-Apayao(卡林嘎-阿帕羅)。如今卡林嘎族已沒有殺人頭的習俗，但是族群之間的爭紛及暗殺事件仍然層出不窮；所以他們在村落與村落之間、鄉鎮與鄉鎮之間、省與省之間層層皆需簽上和平協定(**bodong**)，每隔幾年續約一次，如果有糾紛尋求雙方族群正式的管道解決，而不是官方的警察機構，這樣多少可保證最低程度的血報血仇。

²¹ José Maceda (1998): p.viii

²² 參見CCP「Encyclopedia of Philippine art」Vol.II:(1994): p.22

菲律賓北部南島語族是使用平面鑼的鑼群文化。這裡所提到的平面鑼(gongs, or *gansa*, *gangha*, *hansa*)，通常是由六面大、小循序漸進的平面鑼組成的沒有固定音高的銅鑼。在鑼群樂隊中，鑼是所有的這些慶典裡面最重要的樂器。古老的銅鑼相當大，直徑約35公分鑼框約5公分寬，重量約2公斤。小的鑼約24公分的直徑，鑼框也約5公分寬，重量約1-1.5公斤。目前市面上也出現新製的鑼組，但據聞尚未被引入當地的音樂生活中。

卡林嘎人銅鑼樂隊的六面鑼是大小循序漸進的(圖片1)。鑼的打法有兩種:(用木棒)敲鑼(*gansa pattung* or *gansa palo-ok*)及(用手心)拍擊鑼面(*gansa topayya*)。當用木棒擊鑼時會發出(響)亮聲(ringing tone)及(沈)暗聲(deadened tone)。打鑼者用右手握著鑼身外延突出的銜接處，以左手打鑼，一面打鑼的同時，胸部稍往前俯，一面用身體輕巧的動作，呈現整個隊伍作繞圈往前移動的現象。拍鑼通常是蹲著拍，同時使用左右手掌心交換拍打出重音，沈音及滑音等三種音色。當左手拍鑼發出一個亮聲時接著馬上被右手以掌心朝鑼的面板滑出、壓住。演奏時前面四位擊鑼者依次先後打出四個亮聲形成旋律，第五位打出固定的低音(*ostinato*)或重複的音，第六位打出即興式的節奏，這個節奏可能會被第一位打者引用。這六面鑼各有其自己的稱呼：最大最低的鑼稱*baba* or *halba*；第二面鑼*sobat*, *solbat* or *kadwa*；第三面鑼*kattu*；第四面鑼*kapat*，第五面為*pokpok*，第六面為*amungus*，是最高最小的一面鑼。在正式的場合演奏拍鑼時，會有一對男女在場中以娛樂式的態度模仿公雞追母雞的動作起舞。舞蹈在經過一段時間之後，在觀眾的笑聲之中，參與舞蹈的男、女雙方握手結束，另一對舞者上來重新開始。此鑼樂基本上提供了三個音樂元素：最先的4面鑼提供了旋律功能，第5個鑼負責固定低音，第6面鑼擔任即興節奏。¹⁶

另外使(用木棒)敲鑼是由六個人或更多(如7~9面)用木棒擊之，並使其振動發出亮聲及沈暗聲節奏模型。演奏時由第一位打出亮聲(其接著的第二拍是沈聲，第三拍又是亮聲，第四為沈聲等如此交換下去)，第二位打出亮聲的位置是在第一位的沈聲位；同樣的，第三位的亮聲是第二位的沈聲位，以此類推，形成一個亮聲旋律，沈音共鳴的效果。器樂演奏者在擊樂的同時，一面以彎腰蛇行的動作繞場，並不時作出一些誇張的動作或舞姿，婦女們隨後加入奏樂者的尾端跳舞，形成一個更大的隊伍。

這種鑼樂連鎖性打法(*interlock*)的技巧，普遍被用在山區族群的竹樂上，包括：竹片木琴(*leg xylophones*, *patatag* or *patteteg*)由六片分開，大小不同竹片所組成，演奏時模仿平面的拍鑼奏法技巧，當左手用木棒打竹片時，配合拍鑼的左手旋律組合，右手打出即響住配合拍鑼的右手旋律組合；竹筒踏(*stamping tube*, *tongatong* or *dongadong*)，其竹筒頂端

以手握住的地方可同時蒙住或打開竹管開口，演奏時直接敲打地面或墊一橡皮板敲擊，每次敲擊的時候，掌心在按竹筒開口處來回放開或蒙閉，而產生兩種亮、暗的音色；竹叉管(*buzzer*, *balimbing*, *hungkaka* or *ubbeng*)在其竹管下端手握處開有一音孔，演奏時用拇指來按住或打開，如此也產生兩種明暗不同的音色；竹槽筒(*striking half tubes* (亦稱*patanggok*, *patang-ug* or *taggitag*)是一種竹筒節奏樂器，其前半部份被斜切掉，平時可用來裝水，演奏時右手握住筒底處碰擊另一個竹筒或石頭；二弦竹琴(*parallel zither*, *dungadung*, *pasing*, *kambu-ut*, *tabbatab*, *tambi*)是以竹管挑起兩條平行弦，兩弦之間按有一竹片為橋，演奏時用一根細竹棒敲擊竹橋發出音響，此兩條平行弦之間共用兩個弦馬；排笛(*pipes in a row*, *sagay-op*, *sageypo*, *saysay-op*)。這些樂器通常由五至六個循序漸進的大、小不同的同種樂器形成一組而奏之，其中竹片木琴(*patatag*)及竹槽筒(*taggitag*)只有在大型的儀式上才出現，而且只允許男士演奏；至於竹筒踏(*tongatong*)就可以在小型的儀式上慶祝豐收或治病時由女性奏之。²⁰

此外竹制樂器按照樂器分類法可歸於下列三類：A.弦鳴樂器(*chordophones*)、B.體鳴樂器(*idiophones*)與C.氣鳴樂器(*Acrophones*)。

1. 弦鳴樂器又可分为：a.撥奏弦鳴樂器：有弓琴(*musical bow*)、對竹弦琴(*paired-string zither*)、多弦竹弦琴(*polycordal tube zither*)、半圓形竹弦管(*half-tube zither*)。

竹弦琴(*tube zither*)屬弦鳴樂器(*chordophone*)依其置弦的方式又分兩種：a.同體弦(*idiochord*)是由竹管的表皮切割細條出來，並在竹管兩端，弦與竹管之間置上二個長形小木塊，使弦產生張力；或b.異體弦(*heterochord*)，即張上外來的弦於竹管上，並兩端加以藤條或金屬條捆綁固定，也在竹筒管的兩邊取弦與竹管間置上二個小木塊以取張力。在菲律賓所看到的基本上為同體弦。演奏的方法有用小木棍敲擊中間特地安置的小面積平面木板作為打擊板，或直接在弦上敲擊或用兩手在弦上撥奏(此時沒有敲擊板的設置)。如果以兩手撥奏的方式自屬弦鳴樂器，如果以擊鼓的方式，亦可稱為琴鼓(*trommelzither*)²¹或竹弦鼓(*bamboo zither drum*)，也就是以竹管作為鼓身的共鳴體的樂器。當作竹弦鼓所設置的竹橋，置於兩弦之間，可當作打擊板，這種在菲律賓目前尚可發現的外型及結構類似的竹弦琴，但作為琴鼓的功能，在亞洲其他地區普遍上已經消失了。通常如上所述的安置法，是以挑出的兩條弦中間安裝小方形木板塊作為敲擊板，或稱雙弦琴(*paired-string*類似於竹鼓或琴鼓)或稱二弦竹弦鼓(*parallel zither*，本地的

²⁰ 參見a.CCP「Encyclopedia of Philippine art」Vol.II:(1994): p.35-36; b.Antonio A.Hila(1992): p.p.5-8

²¹ 參見林謙三(1995)，錢稻孫譯：「東亞樂器考」人民音樂出版社：p.131；按：此德文的名稱見於上述出處，但是其作者或譯者顯成大鼓琴，不見得適當，故筆者在此把它翻成琴鼓或竹鼓(*Bamboo zither drum*)。

稱法如*dongdung*, *pasing*, *kambu-ut*, *tabatab*, 或*tambi*的樂器，每一個族群對樂器的稱呼也不盡相同。另外筆者也發現在呂宋島北部的一個族群Madukayan (比鄰於Kalinga及Ifugao之間)，他們所用的竹鼓作法稍有不同，特別是從竹皮表面所挑離出來的竹弦板寬度約2.5公分，長約35公分；而且每個竹筒只挑出一片竹弦板，演奏者直接用一手握竹筒體，另一手持細棍敲打弦板，通常以6個大小不同的竹弦鼓為一組呈現。演奏時每一個竹弦鼓仿照平面鐃的節奏功能敲擊，每個竹弦鼓也有各自相對應的類似稱呼。通常在沒有平面鐃可用時，作為取代品。多弦竹琴(*polychordal tube zither*, *kolitong*或稱*kulibit*, *kolosing*, *kuritao*, *writang*)，通常竹筒上挑起5-11條的竹弦，演奏時用兩手指挑撥行之，每條弦上置有弦馬以調音高。²² 另外因為方言的差異，每一個族群對樂器的稱呼也不盡相同。當北部的族群會用一手持竹管，另一手執棍敲擊，同時展現舞姿；呈現演奏與跳舞同時出現的場面。南部的族群會把竹弦鼓放在地上用兩手執棍敲擊。

菲律賓有兩個北部族群伊巴洛依(Ibaloi)及伊富高(Ifugao)有類似台灣原住民布農族五弦琴的弦樂器，也是長方形的結構，共鳴箱的長度約35公分；但是只有兩根弦，用一根木棍敲擊。至於弦的材質因為沒有相關記載，推測可能是使用兩條金屬弦。²³ 另外所知菲律賓西南部的巴拉望(Palawan)島有類似的樂器，兩條金屬弦各長42公分，寬約1.5公分平行被安裝在一塊實心的木板上長約36公分，寬7公分平坦的一面厚為2公分，然後遞增至5公分到背面逐漸變化，配合雕刻，通常是蜥蜴形狀。這是一種打擊樂器，是用木棒在金屬弦上進行敲擊，因為其寬度不適合彈撥；而且彈撥所發出來的音量不大，但作為敲擊面可適度提供節奏的音響功能。²⁴ 至於弓琴，根據薩克斯(Curt Sachs)的分類法，他把弓琴分為三類：a.弓與共鳴體是分開的；b.弓置在一個葫蘆共鳴體上(Gourd-bow)；及c.以口腔作為共鳴體。大部份台灣所見的弓琴為第三類，但是在菲律賓中部及東部呂宋島尼格力特族(Negrito: *palat*, *bayiq*弓琴族稱)所發現的弓琴為加用葫蘆作為共鳴體的第二類型b。

2. 體鳴樂器(Idiophones)：

(1)撥奏體鳴樂器：口簧琴(Jew's harp or Jaw's harp)

口簧琴的琴身材質分竹片及鐵片；一般所知簧片的材料則有竹制、銅制及鐵制三種。簧片因為安裝的方式分成同體簧(*idioglot*)及異體簧(*heteroglot*)；二簧以上的則為金屬簧片，通常為異體簧。竹制口弦(*bamboo jew's harp*, *ulibao*, 或稱*kolibau*,

uribaw, *ab-a'fu*, *akpio* or *afiw*)，其簧片也是由竹子切割挖成，目前只剩兩種型式，北部的竹片較窄，南部的較寬，用拇指來回上下撥動，不用繩拉。口簧琴對菲律賓南島語族也是一種非常普遍的樂器，從北部到南部的族群都可以發現有它的蹤跡，但是基本上都是單簧片的竹制或木制的口簧，竹制的琴座。至於其當地族稱則非常相近。²⁵ 但是筆者發現北部的呂宋島Madukayan族有單簧的竹片由繩子拉奏的同體簧構造，目前還有少數人會製作及演奏此種用繩拉奏的樂器，演奏的方式是由綁在簧片一端的繩子拉奏而成，而不是由手指撥奏。

(2)擊奏體鳴樂器：木琴、木鼓、竹鼓、裂痕鼓、木柀及竹叉管

菲律賓北部的竹片木琴(*leg xylophones*, *patatag* or *patteteg*)由六片分開的大小不同竹片組成；竹筒踏(*stamping tube*, *tongatong* or *dongdong*)，也是由6個大小循序漸進的竹筒段所組成。竹叉管(*balimbing*, *bungkaka* or *ubbeng*)由6個大小循序漸進的竹筒段，上半部在其手握處開有一音孔，演奏時用拇指來按住或開鬆，如此也產生兩種明暗不同的音色；竹槽筒(*striking half tubes*；亦稱*patanggok*, *patang-ug* or *taggitag*)一種竹筒節奏樂器，其前半部份被斜切掉，平時可用來裝水，演奏時右手握住筒底處碰擊另一個竹筒或石頭；木鼓在菲律賓北部的Bontoc族及其他南部的伊斯蘭教族群如Bilaan亦有使用此樂器，特別是Bilaan族群有時候也直接取用一根大樹幹當做樂器由多人站成兩排對立面，做複雜節奏式的敲打，其快速的節奏進行，非常類似印尼巴厘島早期的木柀節奏。²⁶

此外，以樹幹切割成長方形，中間透空的木柀，作為一種樂器可以被發現在早期菲律賓民間歌舞慶祝的表演上，目前只有在盛大的儀式上才會出現此種樂器(圖片2)。演奏時由一大群婦女先後敲擊長方形木柀的內部而發出節奏聲，基本上木柀是一種農業工作的用具，特別是用來脫殼稻米的外殼。但是隨著時代的改變，木柀的功能也改變，而被拿來當作樂器擊奏。木柀因為有長短的不同，敲打於木柀上會發出不同的音高。一般演奏時會使用多支木柀，眾人站成兩排，在不同的次序上先後擊奏。

竹鼓(*bamboo slit drum*)亦稱裂痕鼓，是取竹筒截段，中間並開有一裂痕，用藤條纖維剝出的長條中等寬度的細絲繫於竹筒之兩端，懸掛來打擊，用兩枝木棍敲打，演奏時可以置於腿上、垂掛於胸前、懸於樹枝或置於地上。²⁷ 這個樂器筆者也發現在在菲

²² 參見Jose Maceda(1980): p.643; William R. Preiffer (1975): p.292

²³ 參見Aga Mayo Butocan(1998): 圖片最後一頁，共鳴箱的長約35公分

²⁴ 參見李喬琴(2002.a): p.248-250

²⁵ 參見Jose Maceda(1998): p.217

²⁶ 筆者1998年在馬尼拉一次菲律賓傳統音樂示範時，看到Bilaan族直接取用一根大樹幹當做樂器敲打，懷疑是否因為早期農業時候使用的木柀已不復存在，而有用樹幹作為取代品。

²⁷ 參見莊玄氣(2000): p.61

律賓南部的提伯利族(T'boli)於慶典活動中被拿來當作節奏的樂器使用。竹叉管(bamboo buzzer)在很多南島語族或東南亞國家的一些族群中也是常使用的樂器。竹叉管通常取竹管一段，約在管長的3/5處劈開竹管，並挖成叉狀，打擊時一手握住竹叉，打在另一手的手腕上，即會發出嗡嗡的聲音。竹管下方開一音孔，擊奏時可用拇指來開閉，影響音色的明亮度。菲律賓卡林嘎(Kalinga)族每次使用一組六個大小不同的竹叉管，形成不同高低及明亮的音色，並仿照平面鑼擊奏的一些技巧，而發出雷同的音色。

3. 氣鳴樂器(Aerophones): 鼻笛、排笛、口笛

單管鼻笛(nose flute)是菲律賓北部族群音樂的特色之一，特別是Kalinga、Madukayan及Ifugao 這三個山區的族群都使用。它的音色柔和，通常為橫吹的獨奏樂器。鼻笛(nose flute, *tungali*)有四個孔(前三後一)，演奏時用鼻子吹之，鼻子的吹口是設在竹節眼上中間開孔，演奏時用鼻子吹之，鼻子的吹口是設在竹節眼上中間的圓形開孔。另外，口笛吹口部分因為製作的方法不同，分為深凹口笛(lip-valley or deep notch flute, *beidong*, 或稱*paldong, padong*)、哨笛(whistle flute, *ullimong*)、六孔笛(six-hole flute)、排笛(pipes in a row, *sagay-op*, 或稱*sageypa, saysay-op*)，通常由五至六個循序漸進的大、小不同的笛管形成一組而奏之。

(二) 菲律賓南部南島語族主要的傳統音樂：鑼群文化與竹樂文化

在菲律賓南部的幾個島嶼，特別是伊斯蘭教徒聚居的地方，如棉蘭佬、巴拉望、蘭多洛及蘇魯群島等地，充滿著多種類型懸掛式的吊鑼。在棉蘭佬島，他們是下列多數伊斯蘭族群的主要樂器：阿塔(Agta)、巴戈伯(Bagobo)、布其得諾(Bukidnon)、西高諾(Higaonon)、曼達亞(Mandaya)、曼瓜甘(Manguangan)、皮拉安(Bilaan) (圖片4)、曼撒卡(Mansaka)、馬提撒路(Matigsalog)、蘇巴諾(Subanon)、塔嘎高路(Tagakaolu)、提波利(Tiboli) (圖片6、圖片14)及提蒂奈(Tiruray)。懸掛式的吊鑼在棉蘭佬稱阿貢(*agung*, 或稱*blowon, bua, gaggung, sembakung*)等。有些鑼的外形及大小與馬來西亞及印屬婆羅洲的(Borneo)幾個族群²⁸，有類似的稱呼，他們稱這些吊鑼為*agung, gong, chanang*。至於座鑼的形式可能是由先前的吊鑼平放而成的，如棉蘭佬、蘇魯及婆羅洲所稱的庫林鐘(*kulintang*)座鑼，是這種說法的可能性之一；但最有可能的類似性是出現在爪哇、巴里及龍目島(Lombok)的甘美朗樂隊(*gamelan*)。²⁹

²⁸ 這些族群包括：Kenyah, Kayan, Iban, Modang, Land Dayak and Dusun

²⁹ José Maceda (1998): p.3

屬伊斯蘭教徒的Maguindanaon, Maranao, Taosug, Sama, Badjao(圖片7)和Yakan等族，他們使用凸面座鑼庫林鐘通常會與其他的樂器，如單簧吹管莎烏鈞(*saunay, single-reed aerophone*)、木琴瓊椰(*gabhang, xylophone*)一起合奏(圖片3)。這些族群一般喜好居住在水邊及海岸邊，透過船隻與外界往來的結果，如婆羅洲、摩鹿加群島(Moluccas)等地，而逐漸形成一種音樂文化或在菲律賓南部逐漸自成一格而流行於當地。座鑼laid-in-a-row的稱法與吊鑼明顯上是有區分的。從物理上的觀察，其不同點是掛鑼的震動是自由的，但放在鑼座上的座鑼，其的震動是受阻礙的；但是在歷史的過程中，棉蘭佬及蘇魯文化的族群把這兩種不同震動方式的音樂組合在一起，形成一個自己的音樂文化特色。³⁰

庫林鐘(*kulintang*)座鑼與掛鑼開始結合使用，演出組成一個樂隊，對演奏這種樂隊的人來講是一個音樂文化上的改變。它提供一個旋律上的交換(permutation)行為。庫林鐘引入另一個旋律的概念，與掛鑼重複發出的音響，這兩者的結合成了一個新的樂思(musical idea)。1521年Magellan來到了菲律賓，他的書記皮佳費塔(Antonio Pigafetta)描述了在宿務島(Cebu Island)當地所看到的樂隊由一個鼓、一對掛鑼、一個大鑼及一對鈸(cymbals)³¹所組成。這篇報告顯示了當時的掛鑼樂隊到處非常盛行，並延及了棉蘭佬的北部，由此再往其他的地區擴充，也就是今天有出現這種鑼隊的地方。在Magellan到訪之後似乎經歷了一些變化：鑼是被安置在一個水平的層面來演奏的(laid in a horizontal row)，我們可以從1667年時Francisco Combes 描述一個入神的儀式(trance ceremony)所提到的情況瞭解：

“當巫師已經站好在法壇前，供奉的祭品已放在上方，他們開始隨著座鑼(*culintangan*)的聲音起舞，其中一些人敲打鼓(*gumbao*)及大鑼(*agun*)。巫師在壇前(altar)前來回走動；他們在唱miminsod時不時發出顫慄及打嗝(*tremble & beich*)聲音，直到失去知覺倒在地上為止，好像得了癲癇症的突發症一樣(Blair and Roberston 1909: pp.XL,135-136)”。³²

除了鑼在棉蘭佬島上是一個重要的樂器外，另一個重要的樂器是兩根弦的木制彈撥樂器庫加皮(*kudyapi*)，其兩根弦的功能是分開的：一根弦是彈奏低音(drone)，第二根弦演奏旋律，這與在婆羅洲與蘇拉威西的弦鳴彈奏樂器是相關連的。根據伊齊那(Francisco Izina) 1668年的報告認為這種樂器在棉蘭佬被喜愛著。前面所敘述的菲律賓竹樂器、銅鑼樂器與馬來西亞、印尼和東亞洲大陸也是有某種程度的關連性³³。他們可能是透過與馬來西

³⁰ Ibid

³¹ José Maceda (1998): p.4

³² José Maceda (1998): p.4

³³ José Maceda (1998): p.4

亞、印尼與印度的居民來往，所以可以在Tagbanua、Palawan及Hanunoo等地發現印度的手稿刻在竹管上及檳榔的容器上。這些族群的樂器以竹材所作的有：口弦(jew's harp)、竹叉(buzzers)、互擊棒(clappers)、竹桿刮(scrapers)、笛子(flutes)、簧管(reed pipes)、二弦彈撥樂器(lutes)、弦琴(zithers)、竹鼓(slitz-drums)。³⁴等

竹制樂器包括固定的與非固定的音高樂器。非固定音高樂器如竹叉(buzzers)、互擊棒(clappers)、竹桿刮(scrapers)、二弦琴(paired-string zithers)、竹鼓(slit drums) and 口弦(jew's harp)，主要以利用它們的音色。有固定音高的樂器：笛子(flutes)、簧管(reed pipes)、及多弦竹弦琴(polycordal zithers)各有一套測音孔(measuring stops)的邏輯系統，可以產生音階。在演奏時顯示旋律型的特色。儘管固定與非固定音高樂器在非律賓社會功能上有重疊的現象，但是當製造樂器如笛子或撥弦樂器時需有一套很清楚的音高概念，才能產生所需的音程及音階。³⁵

在棉藍佬島西海岸中部的伊斯蘭教徒馬京博瑞(Maguindanao)人，他們最喜歡也最普遍使用的樂器屬以庫林鑼為主的樂器組合：它除了凸形座鑼外；還有一個阿貢大框邊凸鑼，杯狀鼓達巴坎(dabakan, goblet-shaped drum)；檳芋竿(gandingan, set of four thin-rimmed gongs)，由四個低框邊凸鑼組成；及巴板滴耳(babandir, small thin-rimmed gong)，一種小型窄邊的凸鑼。所有上述的樂器組成的樂團(總稱palabunibunyan)會在大型的重要節日裡如婚禮、嬰兒聖水受洗(ubad)及治病儀式(pagipat) (圖片13)等出現。此外他們還有口弦(jew's harp)，是男、女方交往傳情的工具。菲律賓南部的族群如馬挪伯(Manobo)的倫塘(lintang, suspended percussion logs)，由五—七根大小不同長形木棍條(約100-250公分)組成，通常由兩位樂者，每人各持有兩根小木棒條，擊打木棍的邊邊或中間，一人打旋律，另一人打固定節奏。當齋戒月(Ramadan)來臨時，由樂者在黎明時打此樂器，告知戒齋開始，另外可用在娛樂性的場所如看守稻田時敲打使用；如果要驅趕稻田裡的鳥時，他們用另外一種竹制節奏樂器稱竹桿刮卡古厄(kagul, scraper)，³⁶來製造更大的噪音趕走鳥兒。

菲律賓民族音樂學者馬西達認為，菲律賓南部伊斯蘭教徒這些樂器，如凸面座鑼庫林鑼、竹片木琴嘎榔(gabbang, bamboo-keyed xylophone)、單簧管莎烏鈞(saanay, single-reed aerophone)³⁷、小提琴比倭拉(biola, violin)、甘鑼雙面鼓(gandang, two-headed drum)，並不是

³⁴ 1939年Jaap Kunst 勾畫出了一幅口弦(jew's harp)出現的地區，如印尼的下列的地區：Sumatra, Nias, Mentawai, Java, Borneo, Sulawesi, Bali, Lombok, Flores, the Moluccas及菲律賓等出現不同類型的笛子、竹叉、互擊棒等類似的樂器，以不同的深度橫跨了相當廣闊的面積。

³⁵ José Maceda (1998): pp.2-3

³⁶ 參見Kristina Benitez & Felicidad A. Prudente (ed): 1991: p.31

³⁷ 莎烏鈞，另一說法為竹笛。

被伊斯蘭文化帶進島內的，但是這些音樂文化可能是住在棉藍佬和蘇魯海岸附近的島民與印尼、馬來西亞特別是婆羅洲貿易往來關係，產生互動的結果。³⁸

(三)菲律賓最早的住民—尼格利特族(Negrito)小黑矮人的音樂文化

尼格利特人(Negrito) 又稱小黑矮人，擁有深黑皮膚及矮小的身材，是移居菲律賓最早的一個族群；佔菲律賓總人口的一個極小的百分比。他們是以打獵、採集食物為生的游牧民族及半游牧民族，分散在Cagayan, Isabela, Quezon, Zambales, Batuan, Camarines Norte, Albay, Negros, Panay, Palawan 及南部的島嶼及棉蘭佬的東北部省的零星地區。在Casiguran/Quezon Province他們被稱為阿塔人或都馬稼人(Agta or Dumagat)人。他們住在臨時搭建的帳篷、河床，基於在森林中生活，從一個帳篷換到另一個帳篷。像大多數的菲律賓人一樣，他們以血緣家族成員來維護群體生活的方式而代代相傳。

住在菲律賓北部奎松省的尼格利特族的阿塔人，他們使用一種很古老的樂器弓琴，是在大多數菲律賓族群中都沒有被發現過的。目前存在的可能性也不多。根據馬西達早期所做的調查及拍攝的照片，我們可以看到他們使用的弓琴結構及演奏方法。基本上分為兩種：一種是小型的gitaha，由棕櫚葉的中段葉肋，使之彎曲成弓形，長度約60公分，在其尾端框處圍周約7公分。兩頭的尾端各有小的挖空的隆起物被當作栓或釘，用乾細的藤條所綁緊，並拉到中段葉肋的凹處作為弦用。演奏時中段葉肋凸出的地方被放在牙齒與演奏者的雙唇之間。口腔當作共鳴器。右手的拇指來回在兩根弦之間移動，左手使用兩個手指，以食指壓著底下的弦，無名指撥著上面的弦。一起操作時產生的三個音：一個三度及四度。其音樂曲名叫ubob-ubob, warde- warde。Gitaha也可放在胸口演奏，期間置一空罐子，人體作為共鳴器。³⁹

另一種較大的弓琴稱palat，是真正用來打獵的弓，約1.6米。由棕櫚樹幹的硬心所製成，兩端成尖細狀，用一根細繩把兩邊綁的很緊。為了要增加音量，使用了兩種不同的共鳴器，其一是用豬的膀胱裝滿了空氣，另一個是用半個椰子殼，其下置藤草編的盤子。演奏的時候一個助手，取弓的正中間弧狀處置於朝下方開口椰子殼的上方，當其中一個人用兩根木棍打在弦上時，另外一個人用內裝空氣的豬膀胱袋置於弦上來回操縱聲音。其他使用的共鳴器可能是室內的地板，或簡單的木板。此外，其他的樂器還有口弦，其彈撥的一端造型可能比呂宋島的更尖銳。⁴⁰

³⁸ 參見José Maceda (1980): pp.636-643

³⁹ José Maceda(1998): p.5

⁴⁰ Ibid

在呂宋島南方的Zambales及Pinatubo省的尼格利特人，他們可能受其鄰近族群的影響，比起東部呂宋島居民是比較具有安定住所的一群，他們擁有比都馬穆人的同族人更多的樂器。他們的樂器有口弦(kalibaw)，二弦竹琴(paired-string zither *balakitiv*)，弓琴(*bayiq*)，竹筒踏(stamping tubes, *talibengan*)，一端缺口的笛子(chip-on-edge flute, *bulungudyung* 四孔笛，背面有另一個孔)等。另外有一種五條弦的吉他是模仿西方吉他而作的一種變體。它外型比西方的吉他來的小，使用五條鋼弦，用它來演奏、模仿自然界及物質世界的音響。⁴¹

在菲律賓西部群島巴拉望省巴達克(Batak)地方的女巫(babaylan)，她們治病時的儀式(*diwata*)是以鼓(*gimbal*)及鑼(*agung*)來伴奏進行。這個現象是從巴拉望本島最大的一個族群塔克巴奴阿(Tagbanua)或稱巴拉望族(Palawan groups)所借用過來的。其他的樂器如一種簡單的橫槓(*sabogan*)，一個喧鬧聲的笛子(*lantoy*)，竹弦琴(*kudlung*)，二弦竹弦琴(*patigunggung*)，六孔笛(*tipanu*)；口簧琴(*aruding*)；螺號(*budyung*)及西式五弦吉他(*gitara*)，是模仿西班牙風格的吉他，大多數可發現在棉藍佬的非尼格利特族群中。⁴²

屬於棉藍佬島東北部馬媽奴納(Mamanua)族群的原有樂器如獨弦琴(one-string fiddle, *kogog*)，竹笛(lip-valley flutes, *bonabon* and *polundag*)，形狀類似吉他的二弦琴(*kudlong*)，口弦(*subing*)，掛鑼阿貢(*gong, agung*)及鼓(*gimbar*)，所有的這些樂器目前都可以在棉蘭佬島上其他地方及維賽亞島群(the Visayas)上被發現，顯然這些曾是被馬媽奴納族群所擁有的樂器可能在當地已經失傳；但是其口傳的聲樂部分可能還保存著。⁴³

從分佈在菲律賓不同地區尼格利特族的實際音樂生活中顯示出，他們有一個複雜的樂器組合現象；他們所擁有的樂器與比鄰而居的其他相同語言族群的樂器是相似的，如口簧琴稱*kulibao, barimbao, subbing, arruding*，這些名稱是從其鄰近的族群所借用過來的，而不是自己原有的。有些樂器可能是源自尼格利特人自己所擁有的樂器，如打鑼用的弓琴，它被住在奎松省(Quezon province)的都瑪迦特人(Dumagat)真正拿來當作自己的樂器(*palat*)。這個族群比起其他本族的人過著較為隱居的生活。⁴⁴

三、西班牙殖民統治時期的音樂

16世紀西班牙人來到菲律賓，發現菲律賓人是一個天生喜好歌唱的民族，在很多的場

⁴¹ Ibid

⁴² José Maceda (1998): p.6

⁴³ José Maceda (1998): p.6

⁴⁴ José Maceda (1998): pp.6-7

合他們都喜歡以歌代言；小從鴉鴉學語時，長大工作或視聽時，或閒暇娛樂時，或慶典時，或宗教節日時，或悲痛死去的親人時，歌唱無所不在，歌聲無所不聞。

為了清除一些不必要的障礙，西班牙人在菲律賓從宗教方面開始進行整頓。他們從當地人信奉的原始宗教著手。為了使當地人改信基督教，西班牙朝廷派來的傳教士首先找出當地人所信仰的古老儀式進行修改或轉換，並清除其中視覺及聽覺“不妥”的部分。這段400年西班牙人殖民的結果，菲律賓的本地文化改頭換面，重新被塑造出來。這些大整頓、大幅度修改或清除的行動，使菲律賓本土音樂的演出不再受到鼓勵，英雄史詩的演唱不再，傳統的鑼聲與鼓聲開始黯然失聲，教堂的聖詩、管風琴的和聲、豎琴和吉他紛紛響起。大部分的傳統文化消失殆盡，只有少數的東西是因為受到變化後而間接保存下來。⁴⁵

西班牙人在菲律賓的政策除了施壓當地的本土音樂外，另一方面傳教士們努力地教導當地的新基督徒歐洲宗教音樂；這些當地人也證明了他們有很高的音樂靈巧性，也很熱心學習新聖歌，笛子，豎琴和吉他等西傳而來的樂器。我們可以看到西班牙人隨著傳教士所帶進菲律賓的歐洲音樂、樂器，所引進來的葛利果聖歌及管風琴開始從教會對男童進行教導，並組織聖歌隊。這種零星式的教導，演變成在馬尼拉大教堂(Manila Cathedral) (圖片9)所辦的一種規則性的指導方式。這種初期修道院內的學習，日後轉變為年青男子教育體制的一部份，其授課的內容不局限於音樂，它還擴及了哲學、物理及形而上學(metaphysics)。另設有女子宗教學院(*beaterio, or religious colleges*)，教授器樂，特別是鋼琴、法文、人文及繪畫。有時候當地教師或從歐洲來訪樂者還提供了私人音樂課程，傳授讀譜、視唱、小提琴、大提琴和鋼琴。

西班牙人征服菲律賓的50年後，教會成立了學校，教導當地住民宗教歌曲。1601年菲律賓第一個交響樂團由奧古斯丁教會(Agustinians)在瓜答盧朴(Guadalupe)所成立。1606年聖芳濟會(Franciscans)在倫傍(Lumbang/Laguna)成立了神學院，有400位男童被找來訓練唱歌、彈奏樂器及製造樂器。1609年特別是在馬尼拉地區，這些男童已經是訓練有素的聖歌合唱隊的隊員，他們不僅素歌唱的好，可以彈很好的管風琴，甚至會讀唱拉丁文聖詩。⁴⁶ 1619年歐洲思想透過聖湯姆士大學(University of Santo Tomas)的成立被引進菲律賓，1722年成立聖荷西學院(Colegio de San José)，1863年一所正式男子學校被成立，菲律賓人可以在高等學府學到歐洲思想。聖湯姆士大學開設哲學課程(含理則學、物理學、形而上學)及拉丁學

⁴⁵ Elena Rivera Mirano (1992): p.4

⁴⁶ Elena Rivera Mirano (1992): p.4-6

(latinity)(含西班牙文法、基督教義、算術、修辭學、歷史、音樂等)。這些歐式學院的畢業生成為日後歐洲音樂的支持者及愛好者。⁴⁷

在很多鄉鎮地區，年青人被訓練用拉丁文來唱專用彌撒(Proper Mass)，另一方面在常規彌撒(Ordinary Mass)時則以演唱西班牙作曲家的作品為主(如Carahorra, Eslava)。此外使用歐洲作曲技巧改編菲律賓民歌或祭祀歌曲成教會聖歌。另一方面，其他非儀式的音樂，可能直接由聖職人員進行指導和鼓勵，所以比較有奉獻的性格。每年5月份菲律賓全島的基督徒有一種民俗性的宗教活動就是阿列(alay)；雖然各地供奉的守護神不盡相同，但大多數信徒所供奉瑪麗亞及神聖十字架(Virgin Mary and the Holy Cross)，是阿列alay形成的基礎。這些活動通常由年輕的女士獻花，並唱出敬頌守護神的歌。歌曲大多是兩聲部的和聲，由吉他、風琴或小樂隊伴奏。在舉行傳統的星期日復活節沙崙玻(salubang)開始時，由年輕女孩或婦女口中唱著“Regina Coeli Laetare”(Queen of heaven, Rejoice)以對唱的方式唱出alleluias來迎接「聖瑪麗亞」(Blessed Virgin)，這種宗教遊行活動中則可以聽到半世俗性及其他性質的歌曲。教堂之外則出現了愛情歌曲和舞蹈的世俗音樂，如藝術創作歌曲kundiman, balitao, 或其他的通俗歌曲等。類似這種宗教節慶使用的世俗歌曲，在菲律賓各地以當地的語言被愛好者所唱頌，並出現不同版本的變體。⁴⁸

在修道院和教堂，本地基督徒最初所聽到的聲音是無伴奏的葛利果聖歌。聖歌普遍流行在菲律賓整個島上，每天在固定的時段可以聽到8次公開演唱聖詩、讚美詩及短篇的祈禱歌曲。18世紀中葉，成立了尼諾提皮勒斯音樂學院(Colegio de Niños Tiples de la Sta)，其中視唱練習、聲音練習、作曲、管風琴、弦樂器都是基礎課程的一部分。音樂學院的畢業生把所受的訓練帶到全國各地基督教會的省份，也間接促成各地的基督教會音樂的標準化。

除了葛利果聖歌外，複音音樂及和聲作品也在莊嚴彌撒儀式中被演出。此外，這些彌撒常由管風琴所主導的樂隊來伴奏。這些管風琴由西班牙引進，如最古老的風琴保存在馬尼拉西班牙區的聖多明尼哥教堂(Santo Domingo in Intramuros)。⁴⁹ 1818一個模仿西方的管風琴而且由菲律賓本地所製造的全數用竹管做的管風琴出現在拉斯皮納斯城市(Las Pinas)(圖片16)，它是由雷可勒特斯(Recollects)所設計的。雷氏同時也成立一所栽培製造管風琴樂器師的學校。管風琴在迪耶哥撒拉神父(Father Diego Cera)的指導之下，使用了950根粗細不同的竹管。這些竹管在固定的季節採收後，經過適當的處理，並且埋藏在海邊半年之久，以

⁴⁷ José Maseda (1992): p.300

⁴⁸ José Maseda (1992): p.301

⁴⁹ Elena Rivera Mirano (1992): p.6

便抵抗象鼻蟲(weevils)的侵襲，保證它的耐用性。⁵⁰這座管風琴目前還在正常使用中。每年一次拉斯皮納斯城市舉辦國際性的竹管風琴音樂會節，會演奏彌撒曲目或創作的西方古典音樂。

菲律賓人在這段時期出現的宗教音樂作曲家及教會音樂家有來自巴其爾(Pakil/ Laguna)的馬希羅·阿多那伊(Marcelo Adonay, 1848-1928)，他很可能是西班牙統治時期最有代表性的一位，並且是由教會所訓練出來的音樂家。除了宗教儀式音樂外，很多民間音樂也在宗教節慶時被發展出來，被教會所容忍而使用，並未被禁止。另外輕音樂和熱門音樂在慶典時演出會被加上一些宗教節慶的色彩。⁵¹

此外，宗教活動中很多年青的民間樂隊，到處旅行，並在所經過的城市中一路演唱、跳舞、演奏不同的樂器。在皮科爾(Bicol)地區，通常可看到由12位女孩或男孩所組成民間牧師團在聖誕節期間活躍演出，他們所唱的歌曲大部分為當時傳統的曲目。然而在實際演出時，民間樂者常常改變樂句和節奏成為華爾滋或進行曲形式，或甚至使用不規則的節拍，改變原來歌曲的特質使合乎當地的口味。今天這些民間牧師團尚保存在列特島(Leyte)和一些皮科爾省一帶。在11月份的弔念亡者的節日期間即hondras，類似的歌唱團體稱為馬葛葛盧盧瓦(mangangaluluwa)，他們扮演著流浪的死者靈魂，在每一家輪流唱頌聖誕歌曲，乞求賞賜金錢或演出戲謔小戲，諷刺吝嗇的主人。這些歌曲大量使用danzas, villancicos, habaneras and balses類似的曲目，作為素材；它們都源自於西班牙或墨西哥的通俗音樂，與正式的天主教會音樂無關。⁵²

當菲律賓本土的原始宗教所使用的音樂受到新引進的宗教信仰影響，並融入使用後，許多本土的世俗音樂也受到從西班牙與墨西哥引入的歐洲世俗音樂所影響。這種變化，我們可以在科地勒拉北部的伊巴納族迎賓時所唱的三拍子的歡樂歌「貝索哥碧雅朵」(bersa golpeado)，就是由singko-singko吉他所伴奏。曲子的開始有類似模仿西方和聲的音響出現，但仔細觀察可以發現是由兩個交錯的音堆重複被唱出，產生一種持續的、不間斷的歌聲旋律。這首曲子後來又漸漸被配上簡單的和聲，漸成為有西班牙味的菲律賓新民歌，後來也被用在信仰天主教的地區所傳唱，這種現象幾乎可以在所有已經被基督化的地區觀察到。⁵³

從來自西班牙的世俗音樂與古典音樂所影響到當地的通俗、流行歌曲中，可以看到許多敘述世俗的英雄事蹟讚美歌流行在已經受西班牙化的偏遠地區。還有一種流行在巴奈島

⁵⁰ Elena Rivera Mirano (1992): p.8

⁵¹ Elena Rivera Mirano (1992): pp.8-9

⁵² Elena Rivera Mirano (1992): p.10

⁵³ Elena Rivera Mirano (1992): p.18

(Panay)的敘述歌曲(*composo*)是一種傳播新聞時事的歌曲，會在工作、茶餘飯後，飲酒、聊天、閒暇休息時所唱，內容從最近颶風來襲時死傷了幾個人，哪些強盜首領最近又有了些收穫，或最新的小道消息都可以用來作為唱歌的題材。音樂上他們使用吉他，呈現西方的七聲音階及和弦的伴奏，可知受到西化的影響甚為明顯。這類的歌曲以後也被用來作為抗爭的歌曲。⁵⁴

西班牙人所介紹進來的歐洲音樂體系在菲律賓本土社會及混血階層開始生根、發芽。在大都會馬尼拉地區所盛行的歐洲的歌劇也是被菲律賓人所喜愛的音樂之一。菲律賓人喜歡唱歌的天性，也在歌劇中著名的詠唱調得以發揮的淋漓盡至，如「詩人與農夫」(*Poet and Peasant*)，「威廉泰爾」(*William Tell*)等。他們認識了義大利的歌劇，如阿伊達(*Aida*)和西班牙的民族性喜歌劇查族耶拉(*sarzuela*)也被介紹進來。西風所至，漸漸的歐洲音樂被當地所熟悉，出身良好家庭的年輕婦女，應該學會用鋼琴或豎琴彈奏華爾滋、馬祖卡舞曲、演唱通俗的詠唱調(*Arias*)。有名望的家族舉辦家庭式西班牙詩歌朗誦會，演奏義大利作曲家通俗古典作品，像羅西尼、威爾第的作品無人不知。幾乎全數的菲律賓作曲家也理所當然的寫作歐洲風格與技巧的作品。位於馬尼拉東區的潘達禪(*Pandacan*)幾乎聚居了知名演奏家、樂隊及交響樂團之村，並有「小義大利」(*Little Italy*)之稱。但是當時在教堂之外，沒有存在任何正式的音樂教育機構或體系。民間社會如果想學音樂，基本上需以學徒制的拜師方式，或在樂隊當助理，而漸漸習得，從最下層的工作開始做起，然後往上提升。⁵⁵

這段期間菲律賓化的西班牙音樂，西方演奏形式與樂器也被吸收，納入、融合、再創造出來，形成一種新的在地文化，一種歐式的亞洲音樂。此外，19世紀西方音樂在馬尼拉高度被接受的結果，馬尼拉成為一個亞洲的世界音樂匯集的中心，西方音樂的文化、文學、藝術品味，也透過西文的報紙繼續被介紹進來。大馬尼拉地區盛行小型管弦樂隊，扮演劇情中的間奏曲的角色。西方古典樂界的演奏家，如知名的演奏家海飛茲(*Jascha Heifetz*)、盧賓斯坦(*Artur Rubinstein*)，或歌劇演唱家也在此地的大歌劇院或音樂廳演出過。⁵⁶

西方樂器被引進來之後，有些地方也開始模仿西班牙吉它、小提琴、大提琴，用木頭或竹子為材料做出一些新的樂器，如散巴勒斯島(*Zambales*)的小黑人族群(*Negrito*)模仿

⁵⁴ Ibid

⁵⁵ Elena Rivera Mirano (1992): pp.32-43

⁵⁶ José Maseda (1992): p.302

西班牙吉它做了五弦吉它(*gitada*)⁵⁷。19世紀輕古典風格弦樂團，融括拉彈撥樂隊(*rondalla*, *plucked string orchestra*) (圖片8)流行在信奉基督教的地區。他們模仿西班牙的撥弦樂團的演奏規格，演奏世俗性的歌曲。他們通常必備的演奏曲目如華爾滋、波卡(*Waltz*, *Polka*)等；另19世紀以來，以竹製樂器來模仿西方銅管樂器及樂隊(*Brass bands*) (圖片11)盛行於民間的社會活動慶典及宗教活動或結婚及葬禮活動中(圖片10)。這些銅管樂隊最初由西班牙人引進來用於演奏軍隊的進行曲，之後流行於民間社會活動的各種功能，從非宗教性的到宗教性的場所。有名望的家族甚至在家族的活動中還聘請銅管樂隊來熱鬧贊助一番。另外19世紀民族主義思潮的興起，激發了對菲律賓本土文化的興趣。當時出現了歐洲民俗學者及菲律賓學者、熱愛菲律賓文化者對菲律賓文化具有很大的興趣。此世紀的後半期，菲律賓民族主義者或革命主義者自己獨創了一支使用竹子做成的管樂器樂隊，演奏進行曲。⁵⁸目前還可以在特定場合看到這種快消失的民間以竹質外殼包裝的管樂隊演出，或多或少反映出一種懷古念舊的鄉愁心態。

四、美國統治時期及當代的音樂傳統

1898年西班牙政府把菲律賓的政權以兩千萬美元的代價讓給了美國，展開了美國治理菲律賓近50年的時期(1898-1946)。美國開始引進了新的行政和經濟體系，並使音樂教育納入公立學校體系，發展大眾文化，鼓勵了各種不同形式的社會娛樂。這段期間在音樂方面美國對菲律賓的經濟、政治、社會，和文化生活有非常深遠的影響，不管是源自歐洲的傳統或美式的傳統，持續存在到今天。

20世紀的菲律賓音樂可以分為三大主流方向：首先是由西方作曲家或菲律賓作曲家所創作的古典或嚴肅音樂，包括協奏曲、交響樂、奏鳴曲、歌劇及其他受到西方所影響的音樂形式，如普契尼的蝴蝶夫人，波西米亞人，威爾第的阿伊達(*Aida*)及茶花女(*La Traviata*)等都有忠實的聽眾；其次為所謂的「半古典」的音樂風格，主要受美國在大眾傳播所影響的古典音樂傳統，劇院和舞台所播放的音樂統籌，包括改編過的民歌、讚美歌、抒情歌曲，進行曲，即菲律賓的民族戲劇創作「莎斯威拉」(*sarswela*, or *zarzuela*)，及融塔納彈撥樂隊(*rondalla*)，民族藝術歌曲如庫丁曼(*kundiman*)和巴立淘(*balitaw*)等風格。*Kundiman*是一種浪漫式的愛情歌曲，也包含熱愛國家、痛失親人的歌詞內容。19世紀塔加洛語言

⁵⁷ 參見 José Maseda (1980): p.637; Nicanor G. Tiongson/Ramon M. Obusan (1992): p.22

⁵⁸ Elena Rivera Mirano (1992): pp.37-38

(Tagalog)正是這種歌曲所能表現靈魂的語言，也具有了革命、愛國主義的色彩；最後是一般人所喜好的通俗歌曲，它是菲律賓人使用西方通俗音樂的形式或採用當地的民間音樂所創作的曲目。這些所謂的流行音樂沒有固定的形式與風格，沒有固定的社會功能，也不一定使用西方的作曲思維或手法或音樂的內涵。⁵⁹

19世紀的後半期，民族主義思潮的興起，激發了對菲律賓本土文化的興趣。漸漸有一批熟悉西方作曲手法的菲律賓作曲家，出來創作具有民族風格或色彩的作品。這股風潮延續到20世紀，甚至在美國統治的時期。此外，20世紀的上半期興起一股保存和研究本土音樂的風潮，包括已經受到西班牙所影響之後的藝術音樂創作，也都是以這些材料為基礎。透過1920、1930年代在菲律賓全國各地對各種的語言、文化族群進行民歌採集運動，很多菲律賓民間音樂資料被採成西方的五線譜，有些被改編成合唱曲形式成為學校教育的素材。這些民歌以後透過演唱會、演奏會陸續被介紹出去，成為家喻戶曉的曲目。1950年代開始許多創作嚴肅音樂的菲律賓作曲家繼續找尋當地的民間音樂做為創作的素材，並以這些旋律創造出很多令人喜好的歌曲。今日很多民間歌曲已經跳脫出地區性的色彩與風格，並聞名菲律賓全島，因為這些民歌常被編入跳舞的曲目而到處流傳。

在音樂體制上，從美國延續下來的精神與政策，菲律賓大學於1965年終於成立音樂學院，成為一個培育未來高等音樂人才的最高學府。此外，把正式的音樂教育引進公立學校，並且以訓練音樂上的才藝後進及社會的服務為己任。在這段期間各式各樣的音樂團體紛紛成立，從室內樂團、音樂協會、菲律賓音樂推展基金會、菲律賓作曲家協會、國家青年藝術家比賽等等，以各種不同的方式鼓勵菲律賓音樂家在作曲上、演奏上、教學上及研究上的工作。其他我們可以看到新的音樂品味與風格隨著美式大眾娛樂方式，逐漸流傳。民族主義思潮在音樂上的強化，間接鼓勵菲律賓作曲家使用菲律賓傳統民歌做為創作的題材、使用原住民音樂結構元素作為創作旋律的動機、使用菲律賓的文學或歷史作為故事或特性的題材；此外由菲律賓學者或外國學者在研究菲律賓的原住民音樂上引入新觀念和技術。⁶⁰

西方音樂的表達方式除了在此時期正式被引進公立學校的教育體系，音樂學院之外，其他在收音機、電視和電影上的播放，處處可見。當這種新的音樂進來之後，菲律賓的藝術家，有些全盤接受、有些納入取用，常常這些新的音樂被融合在本土的或與已經受到西班牙所影響音樂中。我們也可以觀察到美式娛樂文化進來之後，仿西班牙式的菲律賓民族

⁵⁹ Ramon P. Santos (1994): p.4

⁶⁰ Ramon P. Santos (1994): pp.4-5

戲劇創作「莎斯威拉」逐漸失去舞台而被新的娛樂方式所取代，民族風格的創作方式也漸漸失去了觀眾。在經過一段新的適應與整合過程，電影配樂歌曲及其他源自西方的各式流行音樂風格，包括狐步、恰恰、爵士、搖滾樂、民歌、狄斯可及其他被納入或被菲律賓作曲家所改編或創作的作品，以菲律賓語或夾雜英語出現，有些流行音樂甚至使用原住民傳統樂器進行新風格的嘗試與創作。其中從早期模仿來自美國的鄉村樂隊，或澳洲樂隊的Bee Gees，到1960年代的Bob Dylan, Joan Baez, Peter Paul and Mary, Judy Collins，這些都被菲律賓的流行音樂文化所吸收，不管在歌唱的風格上，在音樂的結構上，在歌詞的特性上也進行模仿。⁶¹這些音樂流傳在平地人口聚集的地區，以露天演出、遊行隊伍、演唱會、電台、正式的音樂會等方式進行。

結語

在認識了菲律賓音樂之後，我們知道它在這漫長的幾百年間所走過的路，如何走過這條路，到如何走出一條自己想走的路；其間的過程是曲折的，是包含眾多的妥協與無奈，是經過一連串的適應、融合、變遷與再生的過程。菲律賓音樂從已知的亞洲南島音樂傳統到高度的歐化，即從所謂的“原始”音樂狀態，並沒有進入到本身帝王朝代的宮廷音樂發展時期的精緻化，就直接受到空降而來的歐洲高度發展的古典藝術音樂及宮廷文化的洗禮，再經過本世紀來自另一種外來文化圈的美國流行音樂的引入，期間的文化震撼可謂巨大。我們看到菲律賓人如何在這種巨大的歷史文化變遷中，尋求生存、適應與發展，而走出自己的一條路。

從人類文化發展的角度來看，這些舊文化與新文化的碰撞而消失、或變遷、或成長過程有它的特殊性及普遍性，亦有它的區域性與全球性的特質。透過菲律賓音樂的傳統、變遷與再生，我們認識菲律賓文化的特質，亦瞭解到一種弱勢文化被它種強勢文化主動或被動地，所加諸於上的文化之間的消長、變遷、適應與再生的現象。我們也認識到文化其實應該可以是從正面的角度來達到豐富多元共存、共榮而相互尊重、互補的現象，而不是需要透過暴力的手段來求得唯一獨尊的所謂“優勢”文化而獨立生存。當菲律賓文化在美國撤退之後，美式文化不再主導之下，開始自己當家作主，開始思考自己的未來，如何繼續走出自己的一條路，這是一件令人值得關心的事情。

⁶¹ Ramon P. Santos (1994):pp.44-45

參考書目

1. William R. Preiffer (1975): 《Music in the Philippines-Indigenous, folk, modern》 Silliman Music Foundation, Incorporated.
2. José Maceda(1980): 《The New Grove Dictionary of Music & Musicians》 p.643, Stanley Sadie (edt.), London
3. Kristina Benitez & Felicidad A. Prudente (edt. 1991): 《A Traditional Manual for the Workshop on Traditional Philippine Musical Instruments》, Center for Phil. Music Traditons, Inc.
4. Anton A. Hila (1992): 《Musika- An Essay on Philippine Ethnic Music》, Manila: Cultural Center of the Philippines
5. Elena Rivera Mirano (1992): 《Musika- An Essay on the Spanish Influence on Philippine Music》, Manila: Cultural Center of the Philippines
6. José Maseda(1992): 《Acculturation and Internationalization: The Philippine Situation》 p.295-306, in 《World Music-Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation》, edit. by Max Peter Bauman, Germany: Florian Noetzel Wilhemshaven
7. Nicanor G. Tiongson/Ramon M. Obusan(1992): 《Dulaan-An Essay on Philippine Ethnic Theater》 Cultural Center of the Philippines, Q.C. Philippines
8. Ramon P. Santos (1994): 《Musika- An Essay on the American Colonial and Contemporary Tradition in Philippine Music》, Manila: Cultural Center of the Philippines
9. CCP(1994): 《CCP Encyclopedia of Philippine Art-Philippines Music》 Vol.VI, Manila: Cultural Center of the Philippines
10. 林謙三(1995)·錢稻孫譯:《樂器考》人民音樂出版社
11. E.P. Patanñe(1996): 《The Philippines in the 6th to 16th Centuries》, LSA Press Inc. Manila, Philippines
12. William Henry Scott(1997): 《Barangay, Sixteenth-Century Philippine Culture and Society》, Ateno de Manila University Press, Quezon City · Philippines
13. Aga Mayo Butocan(1998): 《Music Instruments of the Philippines》, manuscript, unpublished, Philippines
14. José Maseda(1998): 《Gongs & Bamboo-A Panorama of Philippine Music Instruments》,

University of the Philippines Press, Diliman, Quezon City

論文與期刊

1. Lucrecia R. Kasilag (1983): 《Toward Revitalization of Our Indigenous Cultures》 p.11-14, in 《Mindanao Journal, XI (July-Sept 1983)》
2. Ricardo D. Trimillos (1987): 《Tradition and Colonialism in the Philippines, a Diachronic Phenomeno》 p.108-116, in 《Tradition in den Musikkulturen- Heute und Morgen》 Wissenschaftliche Konferenz des Internationalen Musikrates Berlin-DDR.2-~4 Oktober1985, Konferenzbericht, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig
3. Priscilla G. Cabanatan and others (1991,Edit. Board): 《A Sound of Tambours-An ASEAN Tapestry》 Bayahihan Folk Arts Center & UNLAD condominium, 1665 Malvar corner Taft Avenue, Malate, Manila, Philippines
4. 李秀琴(1999): 《試論菲律賓族群與南島語族及其宗教習俗、傳統音樂文化》頁101-138, in 《藝術學》(Study of the Arts) · 8月份 · 台北:藝術家出版社
5. 莊春榮或哈尤·尤道(2000): 《台灣原住民樂器介紹》頁55-66, in 《山海文化雙月刊》我要為你歌唱-原住民音樂專輯(上) · 3月號(21 · 22) · 台北:山海文化雜誌社
6. 李秀琴(2002,a): 《從樂器找尋台灣原住民與南島語族的蹤跡》頁241-267, in 《輔仁學誌·人文藝術之部》第29期, 輔仁大學文學院、藝術學院編印
7. 李秀琴(2002,b): 《響自山谷的鑼聲與竹樂—認識菲律賓樂器與器樂文化》頁15-41, in 《南島民族樂器專刊》二零零二年台東南島文化節·台東縣政府



圖1 菲律賓民族音樂學者Dr. José Maceda 與呂宋島卡林加(Kalinga)族演奏平面鑼樂



圖2 呂宋島北部波托克族(Bontok)及長形木杵



圖3 棉蘭佬島(Mindanao)的馬京德腦族(Maguindanao)演奏凸面鑼樂庫林鑼(Kulingtang)



圖4 南部皮拉女族(Bilaan)演奏多弦竹琴和庫加皮(Kudjapy)彈撥樂器



圖5 中部巴奈島(Panay)上的尼格利特族阿耶塔(Aeta)兒童



圖6 南部提伯利族(Tiboli)的巫師治禱祈福祭儀之一



圖7 南部巴交族(Bajiao)的舞蹈演出



圖8 菲律賓化的西班牙吉他樂隊融塔拉(rondalla)



圖9 位於馬尼拉華人區的天主教堂(Basilika NG Nazareno)



圖10 棉蘭佬島(Mindanao)的馬京德腦族(Maguindanao)新式儀式舞蹈音樂和軍鼓



圖11 菲律賓鄉間與市區盛極一時的竹制管樂隊(Band)



圖12 位於馬尼拉華人區的天主教神父傳教一景



圖13 位於馬尼拉新興教會的禮拜儀式，使用南部傳統的庫林鐘樂與舞蹈



圖15 西班牙化的菲律賓舞蹈，也是目前菲律賓通俗化的舞蹈演出風格



圖17 菲律賓兩大民族音樂學者：Dr. Kasilag (左一)、劉鴻濤、Dr. José Maceda夫婦(左三、左四)



圖14 南部提伯利族(Tiboli)在一次天主教慶典儀式上使用軍鼓



圖16 位在馬尼拉近郊Las Pinas城的竹管風琴

科西嘉島世俗複音歌樂 ~Paghjella歌曲之研究

黃馨瑩

摘要

“Paghjella”是科西嘉島最廣泛、最重要的一種複音歌樂形式，也是地中海地區一種獨特的歌唱方式。近年來Paghjella歌曲雖逐漸成為代表科西嘉音樂的一種形式，但目前學術界針對此複音歌曲之研究仍微乎其微。本文主要以科西嘉世俗複音歌樂—Paghjella歌曲作為研究之主體，並期待透過其運作模式與音樂要素之解析，呈現出Paghjella歌曲之特色。

關鍵詞：科西嘉；歌樂；複音；悲歌

Traditional Polyphonic Songs of Corsica Island: A Study on Paghjella

HUANG Hsin-Ying

Abstract

"Paghjella" is the most widespread and important polyphonic folk songs style in Corsica, France, and also a unique way of singing in the Mediterranean area. Although Paghjella is becoming one of the representative Corsican music in recent years, academic researches on it are still rare nowadays. This paper focuses on analyzing Paghjella's proceeding way and musical elements to present its characteristics.

Key words: Corsu; Corse; Corsica; Song; Polyphony; Paghjella

一、前言

自1970年起，法國民族音樂學界，掀起了一股複音音樂研究之風潮。在Simha Arom、Bernard Lortat-Jacob以及Hugo Zemp¹等民族音樂學者的努力下，許多以集體性口頭創作、口耳相傳所形成的複音音樂，皆得以藉由文字記錄及錄音的方式保存下來，使其不致於因時間與空間的改變，而面臨消失的命運。

位於歐亞交界的地中海，是世界上以複音方式呈現音樂現象頻繁的地區之一，位於該地區的國家，由於受到具封閉性、不易聯繫的島嶼地形之影響，而保存著大量、豐富的複音歌樂。而身為地中海第三大島的科西嘉（科西嘉：Corsu；法：Corse；英：Corsica），亦如同地中海中其他島嶼一樣，複音歌樂除了在其音樂文化中佔有著極重要的地位外，也成為科西嘉人一種生活中語彙及美學的表現，並傳遞其祖先們千百年來所累積的智慧。

本文將以目前科西嘉島上最具特色，如同該島嶼之音樂標記般的複音歌樂～Paghjella歌曲作為研究之對象，並透過田野觀察記錄、訪談、資料的比對，以及與音樂相關之各種面向的探討與分析，呈現出世俗複音歌樂Paghjella（悲歌）最完整、真實的音樂現象。

二、Paghjella歌曲形成的概念與事實

Paghjella對科西嘉人而言意味著「用好幾個聲音來演唱的歌曲」，今日，其意義在當地甚至等同於世俗傳統複音歌樂(Polyphonie)，因此當你詢問島上的任何一位居民：「Quelle est la musique de corse? (科西嘉的音樂是什麼?)」他們經常會毫不猶豫的回答：「C'est Paghjella. (就是Paghjella.)」。不過當筆者更進一步詢問他們關於Paghjella的特色，以及他與其他複音歌樂之間的異同等問題時，則只有一些長者、資深的歌手，以及對於科西嘉傳統歌樂接觸較深入的居民才有辦法回答，並清楚地區分出Paghjella與其他複音歌樂之間的差別。

關於Paghjella一字的字源有非常多種的解釋，這樣的現象也說明了此種歌唱起源的多樣及不確定性。Paghjella主要來自於古語Paghju一字，具有「一對」、「一雙」之意，也可解釋為「許多聲音」(Salini, 1996:132)。而Paghjella的定義則可以分為廣義及狹義兩種，廣義的Paghjella，是指由三位男性歌者分別擔任Terza、Secunda及Bassu所構成的三聲部複音

¹ Simha Arom主要針對非洲(Africa)地區之複音音樂，Bernard Lortat-Jacob著重於地中海(Mediterranean)地區的複音音樂，Hugo Zemp則對於高加索(Caucasus)地區和索羅門群島(Solomon Islands)的複音音樂有深厚的研究。

² 正文中將不以中文出現，而以原文表示。

歌樂。而狹義的Paghjella，則是指一種帶有裝飾奏旋律，並帶有文學性歌詞及音節限制的二或三聲部複音歌曲。在歷史的長河中，由於科西嘉不斷遭受外來勢力的侵略與統治，當地居民經常藉由Paghjella歌曲，將戰爭帶給他們的悲傷、痛苦以及內心嚮往自由的感受抒發出來，而Paghjella歌曲則在這種悲劇性歌詞的伴隨之下，獲得「悲歌」的稱呼。



【圖1 世俗複音歌樂演唱之情形】

A CUMPAGNIA 複音團體 2003.8.19筆者攝於Pigna

(一) 歌詞結構

Paghjella歌曲的歌詞主要以科西嘉語寫成，歌詞中所使用的字彙則如同其他的通俗語言一樣，具有隱喻或營造出意象之功能。以往，Paghjella歌曲的題材幾乎取自於悲傷的歷史事件，今日，科西嘉人則透過Paghjella歌曲來傳達對於生活、政治、社會及宗教上一切事物之靈感。

Paghjella歌詞結構主要建立在一種八音節六行詩“a sestina d’ottunarii”的詩體上¹²，韻腳的使用上則有特別的限制：凡為偶數句（第二、第四、第六句）皆須押韻，並以同一個母音作為韻腳；單數句中的第一、第三句最尾端的母音則以另一種韻腳押韻，第五句可押韻或不押韻。而在音節及韻腳使用的限制下，Paghjella的歌詞似乎略微失去自由即興之性質，文字的排列組合也顯得公式化，但卻也因而清楚呈現出格律以及ababcb的歌詞結構。歌曲〈A Paghjella di l’impiccati〉「被吊死者的Paghjella」，即是一首以八音節六行詩

¹² Paghjella歌詞通常分為兩種格式，除了八音節六行詩的結構外，還有一種為七音節的六行詩，其中以八音節、六行的格式寫成的詩為陽性，而以七個音節、六行的格式所寫成的詩則屬於陰性。D. Salini則推測這種以八音節為一句的詩體的結構則主要承襲自拉丁禮拜儀式中所使用的經文（1996: 134）

的格式寫成的Paghjella，此曲歌詞的第二、第四及第六句第主要以tu作為韻腳（見表1中□處），第一及第三句歌詞韻腳為lu（見表1中○處），第五句歌詞則未押韻。

除了音節及韻腳的使用及限制外，Paghjella的歌詞也強調文字抑揚頓挫（重音）的使用。歌詞中重音的使用及安排，通常規律的出現在每一個詩句的第三及第七個音節中，歌曲聲部進入的順序也在重音使用的影響及規範下，形成一種固定的模式¹³。

【表1. 〈A Paghjella di l’impiccati〉歌詞之結構分析】

句數 (音節)	原文	結構	翻譯
第一句 (音節)	Si vo ghjun-ghj-te in Nio <u>lu</u> 1 2 3 4 / 5 6 7 8	a	當你經過 Nio <u>lu</u> 。
第二句 (音節)	Ci tru-ve-re-te un cin-va <u>tu</u> 1 2 3 4 5 6 7 8	b	你會看見一間修道院。
第三句 (音節)	Di lu tam-pu lu tag-lio <u>lu</u> 1 2 3 4 5 6 7 8	a	哭泣聲還圍繞在那。
第四句 (音節)	Nun ci ne da squas-sa-lu pier- <u>tu</u> 1 2 3 4 5 6 7 8	b	無法隨著時間的流逝被抹去。
第五句 (音節)	Ghje-ra-nu una ses-san-ti-na 1 2 3 4 5 6 7 8	c	那裡有將近 60 個人。
第六句 (音節)	Chjo-si in pet-tu a lu spa-ven- <u>tu</u> 1 2 3 4 5 6 7 8	b	帶著恐懼的心被捕捉。

(二) 進行方式

Paghjella歌曲聲部進行的順序，與島嶼上其他類型的複音歌樂大致相同，分別為Secunda→Bassu→Terza，不過在音節的配置及各聲部加入演唱的時間上則有所不同。樂曲一開始由演唱主要歌詞的Secunda聲部帶出，當進行至第三或第四個音節時，則會短暫的延長並停留在三音上，此時Bassu則在其下方三度、四度或五度加入。與Secunda保持平行的Bassu聲部，在歌曲中僅於幾個重要的母音音節處以持續低音的方式出現，此方式除了突顯出所要強調的母音音節外，亦具有支撐Secunda及歌曲整體的功能。至於Terza聲部，則於Secunda與Bassu進行至第一個詩句的第七個音節處或第二個詩句開始的地方，以輕微差距的音程在Secunda上方以下降旋律的方式加入，並藉由裝飾音或母音延長的方式使整個旋律及和聲更為豐富並邁向終止。

Secunda是整首歌曲的主要聲部，它在作為引入聲音的符號時，具有一種空間上的優先及中心位子之功能，不過這些功能，很快地就在它與Bassu與Terza所組成的和諧體系中消

¹³ 本段落所提到的聲部進行方式，後續將有進一步的解釋與說明。

道掉 (Safini, 1996:139)。此外，由於演唱主要歌詞的Secunda聲部經常帶有偽音節(pseudo-syllabic)¹之特性，因此Terza和Bassu兩個聲部則會藉由母音延長、延遲或切分的方式來打破Secunda偽音節的現象，而使歌詞恢復至八音節的詩體架構上。例如：在歌曲〈Quando u Monte di Tagliu〉(當Tagliu的山)的第二句歌詞“Falerà in piazza à la ghjesgia” (來到教堂的廣場前)中，因“à la”兩個偽音節的出現，使得原本八個音節的詩句增加為十個音節的現象，因此，在譜例1中，Terza及Bassu則透過延長piazza最後一個母音a的方式，使Secunda中“à la”這兩個偽音節透過聲音上的重疊而消失(見譜例1中口處)。

由於歌詞中第三及第七個音節處為歌詞中重音加入的地方，因此演唱Secunda以及Terza聲部的歌者，往往會在樂曲進行至這些音節時加入大量的“Ribucatta”「裝飾奏」，藉以豐富樂曲整體之聲響效果。而當歌曲進行至第一樂句的第三個音節之後，或第二句歌詞結束前兩個音節時，Terza或Secunda聲部則經常透過還原或升高三音的音或裝飾奏，即類似皮卡第三度(Picardy third)²手法，使歌曲的調性瞬間由小調轉至大調，整體的風格也由灰暗轉為光明(見譜例1中○處)。不論如何，Paghjella聲部的進行方式，除了自然地與歌詞重音(第三及第七個音節)緊密結合在一起之外，也清楚呈現出Paghjella歌曲獨特的結構及風格(見譜例1)。

【譜例1】

Quando lu Monte di Tagliu 錄音時間:1962年
E. Quilicè 譯譜
取自 B. Lortat-Jacob (1990:168)

The musical score consists of three staves: Terza (top), Secunda (middle), and Bassu (bottom). The lyrics are written below the Secunda staff. The score shows the interaction between the three parts, with specific annotations: a square '口' (mouth) symbol in the Terza staff and a circle '○' in the Secunda staff, both indicating points of modulation or structural change. The Bassu part provides a rhythmic and harmonic foundation, often mirroring the Terza part.

¹ 這裡的偽音節指的是冠詞le, la及地方副詞。

² 皮卡第三度是指在西方音樂中十六世紀初時，在Dorian、Phrygian及Aeolian教會調式及小調上作為終止的小三和弦，改以大三和弦的大三度表現。其除了被應用於文藝復興時期Dorian、Phrygian及Aeolian等調式之外，更一直被使用至十七、十八世紀巴洛克時代。

三、Paghjella歌曲的音樂要素

位於科西嘉東北部的Tagliu及Sermanu兩個村落，除了是Paghjella歌曲的起源地之外，也是目前保留Paghjella曲目最多的地區，以下將以這兩個地區的Paghjella歌曲作為分析及比較之對象，並透過旋律及樂句、節奏、裝飾音、和聲等音樂特徵的分析，呈現出不同地區Paghjella歌曲之異同。

(一) 旋律及樂句

Tagliu地區的Paghjella歌曲旋律，可依歌詞重音的配置劃分為四個小節，不過樂句的長短，則在各聲部的加入、聲音的掛留、休止等因素影響下而有所變化。以〈Quando u Monte di Tagliu〉「當Tagliu的山」為例，歌曲一開始由Secunda以屬音e³作為起音，經由一段以級進、纏繞方式進行的裝飾性旋律後即進行至下方二度音d³，此時Secunda雖然以短暫的休止符表示第一句歌詞的結束，但由於d³音的不穩定性，以及在第二句歌詞的第三個音節處，出現了具有終止、穩定性質的主音a³，而使聽覺上造成樂句I延後至第二句歌詞中結束的現象，原本兩個工整八音節的詩句，也在旋律的進行下被分割為十音節與六音節的結構。受到樂句I的延遲解決影響，樂句II則在第二句歌詞的第四個音節處由Secunda以e³開始，歌曲最後在裝飾奏伴隨的旋律下進行至a³音結束。而樂曲整體的結構，則在Secunda不對稱樂句(三小節的第一樂句與一小節的第二樂句)之進行下逐漸形成。

作為支持樂曲整體聲響的Bassu聲部，通常於第一個詩句第三個音節處加入，除了在寬廣的十度音域中以級進或跳進的方式進行外，還與Secunda保持三度、四度、五度、六及八度平行或斜行之現象。至於Terza聲部，其進行方式十分簡單，除了在第一句第七個音節處加入，並在狹小的音域(f³-e³)中移動外，也與Secunda保持平行三、四、五度的關係。雖然Terza的旋律基本上跟隨著Secunda進行，不過當Secunda以長音或休止符表現時，Terza則改以裝飾奏的進行來豐富歌樂整體的聲響，並延伸、連接Secunda的樂句，如：第一句歌詞的最後一個音節處(譜例2中的口)，Terza透過e³的延長，使下方因休止而中斷的Secunda樂句得以延伸至下一小節中³。而在第二句歌詞中第三及第七個音節(譜例2中的○處)，Terza則在Secunda的長音上方加入大量的裝飾奏，除了延伸Secunda的旋律線之外，也使原本兩個不對稱的樂句結構，因Terza的加入而變得模糊。

³ 雖然此處Secunda的d³音已帶有一種不穩定性，並傾向解決至下一個小節主音a³的現象，但Terza的出現仍具有加強Secunda樂句應援及延後樂句結束之作用。

【譜例2】⁹

音樂取自M. Raffaelli(1989: 6)

Musical score for Example 2, showing three staves (Terza, Secunda, Bassu) with lyrics "Se tu sapissi lu male". The score includes vocal lines and a bass line. The lyrics are: "Se tu sapissi lu male / Se tu sapissi lu male / Se tu sapissi lu male / Se tu sapissi lu male".

Sermanu地區的Paghjella歌曲，由受到於Secunda附點節奏的使用，以及Bassu進入的音節及時間不固定的影響，而未在第一句歌詞的第三個音節處作小節的劃分，因此整首曲子僅由三個小節（兩個小節的樂句I加上一小節的樂句II）構成，如：在〈Sè tu sapissi lu male〉「如果你不知道你傷了我的心」中（見譜例3口處），Bassu於第七個音節加入；在〈O culomba le to labbe〉「喔！我親愛的」一曲中（見譜例4口處）則於第五個音節處加入。在樂句的結構方面，則與Tagliu地區大致相同，樂句I由Secunda以三音c¹⁰開始，且也以主音a¹¹延遲至第二句歌詞中出現的方式，造成不對稱的句型結構，不過在Sermanu地區延後出現的主音則在第二句第四個音節處才出現，與Tagliu地區延伸至第二句第三個音節的現象不同。此外，在Sermanu地區，Terza加入演唱的時間點也與Tagliu地區有所不同，Sermanu地區的Terza並未於第一句歌詞結束處加入演唱，而於Secunda演唱至樂句I結束時（第二句歌詞第四個音節處）才加入，不過在此處，Terza作為連結、補充Secunda因休止所造成的空隙以及豐富整體聲響的功能則未改變。

【譜例3】

音樂取自M. Raffaelli(1989: 1)

Musical score for Example 3, showing three staves (Terz, Secu, Bass) with lyrics "Se tu sapissi lu male". The score includes vocal lines and a bass line. The lyrics are: "Se tu sapissi lu male / Se tu sapissi lu male / Se tu sapissi lu male / Se tu sapissi lu male".

⁹ 除譜例1及譜例7為E. Quilici採譜外，其餘譜例皆由筆者採譜。

¹⁰ Secunda透過一短一長的附點的節奏，將原本分離的第三及第四音節結合在一起，而原本於第三個音節處所劃分的小節，則在連貫的節奏不被合併。

【譜例4】

音樂取自M. Raffaelli(1989: 12)

Musical score for Example 4, showing three staves (Terza, Secunda, Bassu) with lyrics "O culomba le to labbe". The score includes vocal lines and a bass line. The lyrics are: "O culomba le to labbe / O culomba le to labbe / O culomba le to labbe / O culomba le to labbe".

依照Alan Lomax (1968:57)對於旋律劃分判定的標準，我們可以將Tagliu與Sermanu地區的Paghjella歌曲的旋律，視為一種「波浪狀」(undulating)、或如D. Salini (1996:139)所提出的一種鋸齒狀(sawtooth)的進行。若將歌曲中每個母音音節上的音符連接在一起時，即可發現歌曲中每個聲部的旋律進行時皆有多次的上下起伏的現象（見譜例5及譜例6）。在Tagliu與Sermanu這兩個地區，Bassu多半以上行後隨之下行，或直接下行的方式開始，並在樂句II以屬音開始，之後再下行至主音結束。以屬音或中音開始的Secunda，通常會在歌曲開始藉由裝飾音或旋律本身上行至最高音後於樂句I末端下行至主音¹⁰，而在樂句II再以中音開始，並以較小幅度的上行後，再於樂句結尾處下行至主音結束。而Terza聲部旋律的進行，則多半由屬音開始，在短暫的上行之後即下行至中音結束。

【譜例5】〈Quandu u Monte di Tagliu〉(Tagliu地區)音樂取自M. Raffaelli(1989: 6)

Musical score for Example 5, showing three staves (Terza, Secu, Bass) with lyrics "Quandu u Monte di Tagliu". The score includes vocal lines and a bass line. The lyrics are: "Quandu u Monte di Tagliu / Quandu u Monte di Tagliu / Quandu u Monte di Tagliu / Quandu u Monte di Tagliu".

¹⁰ 由於在第一個樂句中，Tagliu地區使用較多運音式的裝飾音，而使得旋律起伏的頻率比Sermanu地區更為頻繁。

【譜例6】〈Sè tù sapissi lu male〉(Sermanu地區)音樂取自M. Raffaelli(1989: 1)

【表2、Tagliu與Sermanu地區Paghjella中Secunda樂句主要旋律走向】

地區	Secunda 樂句 I	Secunda 樂句 II
Tagliu	屬音→主音	中音→主音
Sermanu	中音→主音	中音→主音

(二)和聲

B. Lortat-Jacob曾以聲部之間水平(Horizontale)及垂直(Verticale)兩種對立的關係，來探討Paghjella歌曲的形式。他認為Paghjella歌曲中水平的關係，主要存在於Secunda和Terza兩聲部中，並與時間上的增值、擴張有關¹¹；而歌曲中垂直的關係，則建立在三個聲部聲響重疊所構成的和聲架構上(1996: 153)。

【聲譜圖1及譜例7】〈Quando du lu Monte di Tagliu〉譜例取自B. Lortat-Jacob (1990:168)

¹¹ 這裡所指的時間增值及擴張的現象，主要來自於這兩聲部透過裝飾音的運用，造成旋律線條延長所致。

透過聲譜的分析，我們可以更清楚地看出Paghjella歌曲中和聲進行的模式，以及泛音重疊的現象。從譜例5.2-6以及其呈現出的聲譜中可發現，樂曲一開始由Secunda帶出，Bassu則於第四個音節處加入，此時Bassu e^b 之音高，與Secunda的 e^b 形成一個大三度音程(見譜例7之a)，若以頻率計算，Bassu的第5等分弦將與Secunda的第4等分弦互相重疊，使1250赫茲的 e^b 突顯出來(見聲譜圖1之b)。而當樂曲進行至第一個樂句結束時，Bassu的 d^b 、Secunda的 a^b 及Terza的 d^b ，則會分別於其第6、第4級第3等分弦重疊，此時，位於780赫茲的 a^b 也會因震動頻率相同而突顯出來，並形成三個聲部融合(fusion)在一起的現象(見聲譜圖1之c、表3)。由於這些經由融合後所產生的泛音，在一般的聽覺中仍可清楚地被聽到，因此，我們或許可以假設一歌者們演唱時，即是藉由泛音重疊現象，作為各聲部間音高的調整以及追求飽滿聲響之依據。

【表3、譜例7之c中Bassu、Secunda與Terza頻率對照表】¹²

Bassu	Secunda	Terza	harmonique	Bassu	Secunda	Terza
6 = 780hz (a^b)	4 = 780hz (a^b)	3 = 780hz (a^b)	800	████	████	████
5 = 650hz (f^b)			700	—		
	3 = 585hz (e^b)		600		—	
4 = 520hz (d^b)		2 = 520hz (d^b)	500	████		████
3 = 390hz (a^b)	2 = 390hz (a^b)		400	—		
2 = 260hz (d^b)		1 = 260hz (d^b)	300	████		████
	1 = 195hz (a^b)		200		—	
1 = 130hz (d^b)			100	—		

註：單聲部 — 兩聲部重疊 █████ 三聲部重疊

從和聲的角度來看，Tagliu與Sermanu地區Paghjella歌曲的進行，主要建立在IV與I的大三和弦之架構上，不過兩者在和聲進行所造成的調性色彩變化則有些不同。在Tagliu地區的曲調中，則經常可見藉由升高三音而造成調性上色彩變化之現象，如：在譜例8中，原本三個聲部的和聲建立在以ACE所構成的小三和弦上，不過當歌曲進行至最後一個音節處，

¹² 表3參考自B. Lortat-Jacob, 1996: 171。

Terza聲部則藉由升高三音(C→C[#])的方式，使原本的小三和弦轉為大三和弦。而在譜例9中，由於Secunda聲部的旋律以屬音E開始，並且未將三音(C)升高，以致於和之後以主音A進入的Bassu聲部形成一個小三度的音程，而營造出小調的聲響效果。但當歌曲進行至第二小節處，此兩聲部則分別將C升高為C[#]，使原本帶有小調性質的小三和弦瞬間轉換為大三和弦，並呈現出不同的風格及感受。而在Sermanu地區，雖然歌曲遲至第二個樂句開始處才出現由ACE三個音構成大三和弦，但由於Secunda一開始即升高三度(C[#])開始，並與Bassu形成大三和弦，因此整首歌曲的和聲基本上仍建立在一種大調性質的結構上(見譜例10、譜例11)。

【譜例8】〈Quando u Monte di Tagliu〉(Tagliu地區)音樂取自M. Raffaelli(1989: 6)



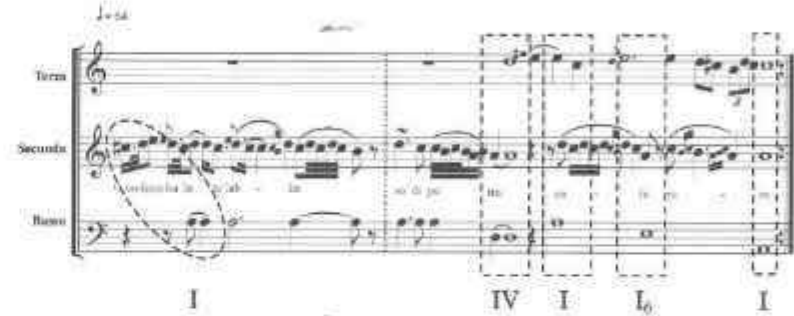
【譜例9】〈Un ti seurdà di Tagliu〉(Tagliu地區)音樂取自筆者2002年之田野錄音



【譜例10】〈Sè tù sapissi lu male〉(Sermanu地區)音樂取自M. Raffaelli(1989: 1)



【譜例11】〈O culomba le to labbre〉(Sermanu地區)音樂取自M. Raffaelli(1989: 12)



三、節奏

Paghjella歌曲雖然藉由歌詞音節的進行而呈現出節拍及律動，不過在裝飾音的運用及聲部交織等情形影響下，歌曲整體則表現出一種不規則、自由、非節拍式(non-metric)的特質。在節奏方面，Paghjella歌曲中則主要以希臘詩節的六種基本節奏型態中的一長一短(trochee — ∨)、一長兩短(dactyl — ∨ ∨)及兩短一長(anapest ∨ ∨ —)等串連、交疊而成，有時短音節處，則以細碎的裝飾音取代。

【表4·Paghjella節奏型態之分類】

節奏模式	曲例
一長一短 (trochee — ∨)	<p>〈Sè tù sapissi lu male〉</p> <p>〈Un ti seurdà di Tagliu〉(A Compagnia演唱)</p>

一長兩短 (dactyl — ∨ ∨)	〈Un ti seurdà di Tagliu〉 (Conta u papulu Corsu演唱) 
兩短一長 (anapest ∨ ∨ —)	〈O culomba le to labbre〉 

因掛留所產生的切分音節奏，大部分都出現在Terza聲部上，而這也再次突顯出Terza做為連結、延伸Secunda樂句的特質。如下例：



此外，在歌曲中偶爾也有三連音的節奏的使用，大部分都在樂句結束或歌曲結束時於Terza的裝飾奏中出現（見譜例13），偶爾則於Secunda樂句開始或結束時使用（見譜例14）：

【譜例13】〈Sè tù sapissi lu male〉音樂取自M. Raffaelli(1989: 1)



【譜例14】〈Un ti ne ricordi più ne〉音樂取自A Cirnea(2002: 5)



(四)裝飾音

在Paghjella歌曲中，Secunda與Terza聲部經常會透過加入裝飾音的使用造成旋律線條延長、節奏更加自由的現象。而這兩個聲部的裝飾音使用及進行的模式大致上可分為五種：

1. 倚音(appoggiatura)：倚音是在主要音前出現的裝飾音，包括了長倚音、短倚音(acciaccatura)、雙倚音(Double appoggiatura)等形式。而倚音式的裝飾奏則大多數出現於Paghjella歌曲樂句開端，如下：

【譜例15】〈Sè tù sapissi lu male〉音樂取自M. Raffaelli(1989: 1)



2. 連音(mordent)：指從主要音開始並進行至下行二度音，之後再立即返回主要音的裝飾奏。在Paghjella歌曲中則多半出現於樂曲結束處（見譜例16中○處）。
3. 顫音(trill)：由主要音與其二度上的音快速交替的進行的顫音，在Secunda聲部中經常可見，目的是為了延長旋律或母音的長度。

【譜例16】〈Un ti seurdà di Tagliu〉音樂取自筆者2002年之田野錄音



4. 迴音(turn)：迴音是指由主要音的上鄰音開始，然後經由主要音與其下鄰音，再回到主要音的裝飾音。而迴音與連音這兩種裝飾音幾乎都出現在樂句結尾處。

【譜例17】〈Sè tù sapissi lu male〉音樂取自M. Raffaelli(1989: 1)

5. 複合式裝飾音：此種裝飾音主要以顫音加上迴音所組成，在Tagliu地區的Paghjella中較常見。

【譜例18】〈Quandu u Monte di Tagliu〉音樂取自M. Raffaelli(1989: 6)

位於最低聲部的Bassu，由於扮演著支撐歌曲架構的重要角色，因此此聲部在其進行時大都以持續的長音表現而極少使用裝飾音，偶而僅於樂句的開始，同音反覆的長音符中加入下行的短倚音（見譜例19），或者在樂句尾端或下行的大跳音程中，以滑音(glissando)的方式表現（見譜例20）

【譜例19】〈Un ti ne ricordi più ne〉音樂取自A Cirnea(2002: 5)

【譜例5.2-19】〈Un ti scurdà di Tagliu〉音樂取自筆者2002年之田野錄音

四、結語

過去，Paghjella歌曲對於科西嘉人而言，是一種傳達分享情感、抒發傷痛的媒介，如今，它則成為創造人與人之間緊密結合的機會，並成為島嶼上一種新的語言及藝術。

近幾年以來，在地域與人文環境的更迭，以及多元文化的衝擊影響下，開始有作曲家將新的音樂語法，或流行音樂的要素融入Paghjella歌曲中，而如何將傳統音樂文化融入現代社會，並取得其保存與創新之間的平衡，亦成為科西嘉及其他地區音樂文化所要共同面臨的問題。

除此之外，不論在鄰近於科西嘉島的薩丁尼亞島、西西里島，或與其相距甚遠、位於高加索山脈(Caucasus Mountains)旁的喬治亞共和國(Georgian)等地區的複音歌樂中，我們皆可找到與Paghjella歌曲相近或相同的音樂要素，例如：Paghjella歌曲與薩丁尼亞島、西西里島的複音歌樂，皆建立在一種縱向和聲式的複音結構上；其旋律上裝飾音的使用則與喬治亞共和國十分接近；聲部配置、進行的模式及持續低音的使用，則可在薩丁尼亞、阿爾巴尼亞、保加利亞、羅馬尼亞、喬治亞等地中海國家的複音歌樂中發現。而若將以上這些音樂現象作更進一步的檢視及比對，我們也許可從中探尋出科西嘉島與地中海其他地區音樂文化之間的密切關係；或觀察地中海各地區中相同的音樂要素，在經歷不同地域及時間的分隔後，所呈現出各種演變之現象。這些相關的議題，皆是未來的研究中值得探討及觀察的重點，也是筆者日後繼續努力的方向。

參考書目

- Bithell, Caroline (2001), "Corsica" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, 2nd ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, pp. 505-507.
- Catinchi, Philippe-Jean (1999), *Polyphonies Corses*. Cité de la Musique.
- Laade, Wolfgang (1981), *Das Korsische Volkslied Band I, II* (附譜例), III(1987). Franz Steiner Verlag-GMBH, Wiesbaden.
- Lomax, Alan (1968), *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Lortat-Jacob, Bernard (1990), "Chant de la Passion en Sardaigne et hypotheses concernant la structure harmonique du chant corse". *Le chant religieux corse. Actes du colloque de Corte*, pp.153-175.

- Quilici, Félix (1971), "*Polyphonies vocales traditionnelles en Corse*". La Revue de Musicologie. Vol 57. (http://www.musicorsica.net/doc_fquilici.html)
- Salini, Dominique, (1996), *Musiques Traditionnelles de Corse*. Ajaccio: A Messagera (Squadra di u Finusellu).

有聲資料：

- A Cirnea, (2002), *Evocation de la Corse*. France: Gipeo. CD: GPC-137-8805.
- A Cumpagnia, (1994), *Chants sacrés et profanes de Corse*. France: Musisoft. CD: K617107/2
- Leonardi, Antoine (2001a), *Canta u Populu Corsu*. France: Ricordu. Double CD: (CDI: LP-1975, CDII :LP1976), CDR147.
(2001b), *Canta u Populu Corsu*. France: Ricordu. Double CD: (CDI :LP 1978, CDII : LP1977), CDR148.
- Olivi Music (2000), *Voice di Corsica Polyphonies*. France: Olivi music. CD: OVI 45204-2
- Pasquali, Yves (2000), *Canti in Paghjella di San Damianu*. France: Spectacles Chants Productions. CD: Ref. 890204.
- Raffaelli, Michel (1989), *Canti corsi in tradizioni*. France : Fonti Musicali. CD: fmd158.
- Ricordu (2002), *Polyphonies Corses – Une selection des plus beaux chants*. France: Ricordu. CD: CDR189

網路資料：

- Canta U Populu Corsu. (2003.3.26). "*Polyphonies Corse*" <http://canta.adeccc.net/storia/index.php>
- CorseMusique.com, Le portail pour la musique en corse. (2003.4.5 / 2004.9.7) "*Paghjella*" <http://www.corsemusique.com/portail/index.php3>
- LA POLYPHONIE CORSE. (2003.3.26) "*Polyphony*" <http://www.musicorsica.net/La%20polyphonie%20Corse.htm>

現代社會中的傳統聲響 —近五年來的北管影音出版品導聆

潘汝端

摘要

對於想要入門瞭解、欣賞、或是學習音樂的人而言，影音產品是一類相當重要的參考資料。在傳統音樂式微的今天，想在一般坊間見到南管或是北管這類傳統音樂的影音出版品更不是一件容易的事情；雖然若干唱片行曾出版不少值得欣賞的北管音樂，但由於時間久遠，當中絕大多數的影音出版品都已絕版，一般大眾更是不易取得。由於上述原因，本文將介紹對象限定在近五年所出版的各類影音資料，並選擇當中較具特色的項目作介紹，讀者可以在這些影音產品中欣賞到自不同地區、不同訓練出身的藝人們所呈現的北管技藝，並在演奏曲目上認識到北管的許多樣貌。最後，在文末的附表中列出目前還可能在市面上尋找得到的各類北管影音出版品，以提供對北管有興趣者進一步的欣賞。

關鍵詞：北管；影音出版品；錄音；傳統音樂；傳統戲曲

Traditional Sound in the Modern Society
—an Introduction to the Audio-Visual Publications of Beiguan in
Recent Five Years

PAN Ju-Tuan

Lecture

Taipei National University of the Arts

Abstract

The audio-visual publications are an important part of references to those who want to understand, to enjoy, or to learn music. In these days, it is not so easy to find some audio-visual publications of traditional music in Taiwan. The public can not get some good beiguan music easily that they had been published because most of them were out-of-print for a long time. This review is talking about the audio-visual publications of beiguan in recent five years and introduces some of them that they are more distinguished. By these publications, the readers can appreciate many performances of beiguan musicians who come from many regions and have the different ways to be disciplined and trained and realize many aspects of beiguan. If you have been touched with the sound of beiguan, there is an appendix that lists more audio-visual publications related to beiguan which could be found in current markets.

Key words: beiguan; audio-visual publications; recording; traditional music; traditional theatre

前言

對於想要入門瞭解、欣賞、或是學習音樂的人而言，影音產品是一類相當重要的參考資料。相較於中外通俗音樂、西洋古典音樂、甚至是現代國樂等多類音樂品種所出版之影音產品，在一般坊間所能見到南管或是北管這類傳統音樂的影音出版品則是非常罕見的。即使難得發現一二，也幾乎是拿來應用在各民俗節慶場合的幾首鼓吹或是八音曲目，相關產品是如此的稀少，更不可能言及版本上的比較或是評論演出藝術的好壞。對一般大眾來說，北管是台灣傳統音樂組成中的一大種類，是民間生活的一部份，感覺上應該是相當令人熟悉，可是一旦要把它拿到欣賞或是研究的層面來談論，材料來源便是一個極大的問題。

約在1960年代開始，由於音響工業的進步與逐漸發達，影音出版事業也跟著蓬勃起來，在台灣的一些唱片出版商也開始錄製了北管曲目。從出版紀錄上來看，像是新時代唱片行、國聲唱片行、國寶唱片行、惠美唱片行、學友唱片行、月球唱片行、泰利唱片行、新電塔唱片行、天鵝唱片行、鈴鈴唱片行、鐘豐唱片行…等唱片出版公司，都曾在1960~1980年代錄製了不少北管戲曲¹，但這些唱片出版商除了極少數像是月球唱片、南星唱片依舊存在外，也幾乎都已不見蹤影，其錄製成品在市場上更早已成為絕響！到了1990~2000年間，行政院文建會出版了一系列「民族音樂系列專輯」，或像是水晶有聲出版公司，也都曾出版了包括北管在內的一些台灣傳統音樂曲目，雖然這些出版品離現在較近，但其中的多數在今日也已然絕版，無法在市面上購得。直到最近幾年，由於各地方的傳統藝術成為政府文化政策中的一項發展重點，便直接促成了不少與北管相關的各類出版品產生，其中又以國立傳統藝術中心（含籌備處時期）、彰化縣立文化局、及宜蘭縣立文化中心為主要出版單位。這些產品的出現，不論是為入門者、欣賞者、或是研究者而言，都是一大福音，而它們依舊在現有市場上流通，取得管道較為容易。

上述所提及的一些唱片行雖曾出版不少值得欣賞的北管音樂，但由於時間久遠，對一般大眾來說是非常不易取得的。故本文將介紹對象拉近到這五年當中所出版的各類影音資料，選擇當中較具代表性的項目做介紹；另在文末的附表中，列出目前還可能在市面上尋找得到的各類出版品，並在表中將各出版品的曲目或是內容做簡單標示，以供參考。

¹ 參見呂鍾寬，〈當代北管歌頌類音樂的藝術性評析〉，《藝術評論》第十期，1999，pp.1-24。

一、台灣民俗音樂專輯（精選版）之CD2—〈台灣的北管音樂〉及《彰化四大館餘音》²

彰化是台灣南北管音樂文化的重鎮，即使是傳統音樂式微的今日，北管在當地依舊有相當的活力，而彰化梨春園就像是北管的一塊金字招牌，雖然在歷年來的錄音數量為數不少，但一般民眾仍不易取得。《台灣民俗音樂專輯》最早是由許常惠教授在1979~1984年間所策劃出版，在2000年時再以精選版的方式，將以前的錄音自母帶錄製到CD上，其中第二片標題為〈台灣的北管音樂〉，實際演出的團體是彰化梨春園；在這個錄音資料中，除了第一首是以鼓吹合奏的牌子外，其他第二至五首均是由譜和細曲所組成。一般在外面所聽到的北管鼓吹都是以純器樂曲的形式呈現，但這裡的錄音則以掛辭形式（即含曲辭演唱）的牌子出現，因為古路聯套牌子〈鬥鶴鶴〉原本是有曲辭可唱的，而梨春園也保存了這樣的傳統，同時該曲也被用在古路戲曲〈賜馬〉一齣當做劇中大花的一段唱腔；另外，在中部的演奏傳統裡，古路〈鬥鶴鶴〉是以大吹的全閉音作「工」音來吹奏的，故在它之前只能搭上相同管色的【凡字風入松】。該項錄音中的另一項特色是收錄了四首北管細曲，在包裝上所標示的曲目包括了【百家春】（譜）和〈功反〉（細曲）、【拾元頭】（譜）和【認書詞】（細曲）、【上小樓】（譜）和〈蘭朝〉（細曲）、【下小樓】（譜）和【小思春】（細曲）等四段音樂，這在其他北管的錄音中是很少見的。上述曲目中的【認書詞】和【小思春】都屬於小曲形式的細曲，其中【認書詞】在他處或稱為【邵詩詞】、【遙思詞】，其旋律與【小南詞】相同，應是出於同一曲牌；而標示為〈功反〉的曲目實際上是大小牌聯套《勸友》中之頭牌【碧波玉】，另一首大小牌聯套的〈蘭朝〉也只演唱了頭牌【碧波玉】，由於此二首均取自同一曲牌，所以一般欣賞者會覺得這兩首在旋律上好像難以分別。梨春園在演奏北管譜或演唱細曲時，其樂隊編制在習慣上是以絲竹樂隊和若干小件擊樂器（像是雙鐘、木魚、柷...等）所組成，有興趣瞭解這些樂器或是樂隊編制的讀者可以在呂鍾寬教授所撰寫的《台灣傳統音樂概論》、《台灣傳統樂器》等書中見到相關的樂器圖片或是介紹，也可以去找一卷由台灣省教育廳委託國立台灣師範大學音樂系所製作的《台灣的北管音樂》，在當中可以見到梨春園在演出這類音樂時的實際影像，至於對梨春園這個深具歷史的館閣本身有興趣者，可以再閱讀由陳孝慈所撰寫的《北管館閣梨春園研究》³一文，透過這些相關書籍或是影像，都可以幫助讀者進一步認識北管音樂或是梨春園。

² 各項出版詳細資料請見文末附表。

³ 《北管館閣梨春園研究》，台北：國立台灣師範大學音樂學系碩士班畢業論文，2000。

二、《宜蘭的北管戲曲音樂》

宜蘭地區的戲曲活動一向相當興盛，不論是歌子戲、傀儡戲，或是北管戲曲都相當地活躍，而宜蘭縣立文化中心也因此出版了不少相關的影音產品。這一套《宜蘭的北管戲曲音樂》共有八片CD，第一、二片之內容在介紹一些北管的基本鑼鼓及基本唱腔，透過簡單的說明及實際演奏的示範，引領聽者初步瞭解北管音樂，在其他六片則收錄了完整的北管戲曲，包括新路〈醉八仙〉與古路的〈醉八仙〉（扮仙戲）、新路戲曲〈天水關〉、及古路戲曲〈黑四門〉，均可搭配手冊欣賞，其中〈天水關〉和〈黑四門〉，都是北管人口中的「破筆戲齣」⁴。長久以來，北台灣的北管生態明顯區分為「福路」（舊路）與「西路」（新路）兩派，子弟館閣各自傳承該路曲目，故此套錄音也出自兩個不同系統之團體，這與中部館閣新舊曲目皆通的情況大不相同。由於台灣東北部及北部地區在北管演奏或演唱方面與中台灣的系統有若干不同，這一套《宜蘭的北管戲曲音樂》便可以帶領聽者認識北部北管的唱奏方式，尤其是在唱腔部份，像是古路【平板】下句的疊唱或是新路【西皮】上句的「對板唱」⁵，都和中部的演唱方式有明顯的差異。再者，由於北部地區的觀眾較喜好武打熱鬧的北管音樂，在這當中所選的兩齣代表性劇目除了是破筆戲齣外，在演出的表現上也相當熱鬧緊張，不是運用了許多的鼓吹牌子，就是在鑼鼓、科介的運用上相當複雜，沒什麼冷清的場面，擔任錄音的宜蘭子弟成員也表現得不錯。至於在此錄音中的扮仙戲〈醉八仙〉，可能對一般入門者來說會比較不易接受，因為不論是新路或古路版，除了當中穿插的少數對白外，從頭到尾幾乎都是純器樂曲的鼓吹合奏，而這些鼓吹音樂都是在搭配前場動作的，故少了影像上的觀賞，絕大多數的聽眾是難以想像。就傳統演出來說，扮仙戲是應該包括有唱腔進行的，但現在北部地區的北管團體多數都已將此傳統遺失掉了，空留鼓吹曲調，而不會演唱曲辭，這是相當可惜的；對扮仙戲唱腔有興趣者，不妨到台中、彰化等地區較大的廟會活動繞一圍，也許還有機會可以聽見掛辭演唱的扮仙戲曲。

三、《北管牌子音樂曲集》、《北管戲曲唱腔教學選集》

⁴ 即拜師入門時第一齣該學習的劇目，但北管「破筆戲齣」的概念與學習西洋音樂時入門曲是不太相稱的。不論是〈天水關〉或是〈黑四門〉，對學習者而言都不是簡單的劇目。像〈天水關〉一齣即包括了新路的主要唱腔和各幫鑼鼓，〈黑四門〉則包括了許多常用的鼓吹過場和古路鑼鼓，一旦習成，便已奠定下新路或是古路戲曲的基本功力。

⁵ 一般北管【西皮】唱腔的上句是開唱在第四拍，宜蘭地區則會把第四拍仍當做是前奏部份，延至下一拍（即板上）才開唱，這種唱法與四平戲相同。

⁶ 北管扮仙戲的唱腔系統包括由牌聯套、古路唱腔、梆子腔等三種。

這兩套出版品之編著者是著名的北管藝人邱火榮先生及其女邱婷女士，成品均包括影像教學用的VCD、欣賞演奏版的CD，及一冊含有文字介紹說明之曲譜，其曲譜以工尺譜及簡譜排版。《北管牌子音樂曲集》在第一片教學VCD中，以北管大吹的基礎吹奏及視譜為內容，對北管鼓吹音樂有興趣者可以有些幫助，其他三片內容則選錄了舊路與新路牌子各十首做為示範教學，在演奏版中也以此為內容，至於《北管戲曲唱腔教學選集》則選取了北管古路及新路戲曲的各類唱腔為內容，每一類唱腔均以北管戲曲中實際唱段為例，舉凡一般常見的【平板】、【流水】、【西皮】、【二黃】等，甚至是一些較少機會聽到的【反二黃】、【婆士調】等唱腔也都收錄在內；另有兩片可供欣賞的完整演出，劇目包括了古路戲的〈過秦嶺〉、〈思將〉，及新路戲〈回窯〉，由資深的北管藝人潘玉嬌女士及劉玉鶯女士擔任演唱，這兩套出版品最大的特色，是可提供苦無機會拜師者一個透過影音產品即可入門學習的管道，但讀者應注意的是，不管是那一個團體或是個人所錄製的北管音樂，都只是北管這個活傳統在傳承中所呈現出來的一個樣貌，因為不論是北管鑼鼓或是唱腔韻味，都會因人因地而略顯差異，故沒有一個北管演奏（唱）者可以說誰就是標準答案的。對邱火榮先生及潘玉嬌女士有興趣的讀者，可進一步尋找文建會出版的「民族音樂系列專輯」第三輯（1992年）及第八輯（1997年），這是他們更早些時候的錄音。在《潘玉嬌的亂彈戲曲唱腔》中，可從新路〈雷神洞〉一齣聽到潘玉嬌女士一人分飾趙匡胤（紅生）及趙京娘（小旦）兩個腳色的演唱，相當具有欣賞的價值，而《邱火榮的北管後場音樂》則可欣賞到邱火榮先生在北管多類樂器方面的技藝；除此之外，像是在水晶音樂出版的《臺灣有聲資料庫全集「傳統戲曲篇」亂彈戲之福祿唱腔曲選》（壹、貳），或是《林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界》當中，都可聽到他們的演出。由於此二人都曾獲得薪傳獎的殊榮，在新聞的能見度也較其他北管藝人高，所以在不少期刊論文上也可以找到他們的相關介紹，進而幫助讀者更加認識這兩位藝人。

四、《林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界》

這套完成在1999年的錄音資料在今日看起來是特別珍貴，因為當中的兩位主角人物目前都已離世，且當時都以八十餘歲的高齡來錄製這些曲目，可說是深具紀念價值的作品。全套錄音共有四片CD，曲目包括了古路戲曲〈羅成寫書〉與〈紅娘送書〉、新路戲曲〈渭水河〉與〈玉英下山〉、聯套牌子〈倒銅旗〉、及「內四套」（將軍令、百花串、得勝令、令尾）、「外四套」（金串、銀串、貴子圖、百壽圖）等兩套以絲竹合奏演出的北管

譜。林阿春女士的北管藝術之習得是來自於職業劇班，在戲台上渡過了大半人生，專長於前場的劇唱，而賴木松先生則是子弟館出身的北管先生，有著北管先生「八把交椅坐透透」的好本事，不但精通北管各類樂器，也擅長前場的細口唱腔，對北管的各類曲目均相當飽學；二者雖在北管技藝的養成方式上有所不同，但皆在累積了大半輩子的舞台經驗後各有所成。在此套錄音中除了可以欣賞林、賴二位藝人之演出外，還可以欣賞到其他幾位北管前輩的演出，像是王金鳳先生、林錦盛先生、彭玉坤、邱火榮先生…等，其中在〈渭水河〉一齣中，可以聽到擅長於丑腳的林錦盛先生之演出，是值得晚生後輩學習的。

五、其他

除了上述幾項較具代表性的影音資料外，對北管有興趣者還可以找一找下面的一些資料。在十餘年前，台灣省教育廳曾出版了一系列與台灣傳統音樂相關的錄影帶，這一系列的資料與一般電視台所製播的性質不太相同，它主要是提供各中等學校的教學使用，其中便包括了一卷由呂維寬教授所製作的《台灣的北管音樂》，此卷錄影帶的呈現方式，是以講述與實際示範相互搭配來引導觀賞者認識北管音樂的各個面向，由於呂教授在當中的講解相當淺顯易懂，對於入門者或是任教於各國中小老師們來說，這是一個值得推薦的教學參考資料。另外，在該筆錄影資料中擔任示範演出的包括彰化梨春園、板橋福安社，及高華的王未來先生…等，觀賞者不但可以看到目前頗少見到的一些北管演出形式與樂隊編制，也能欣賞到已故的王未來先生演唱相當動聽的北管經曲，這些畫面在現今來說是非常難得的。這筆資料在目前仍可以找到，故對此有興趣的教師們可先詢問所任教學校是否藏有該筆錄影資料，一般讀者則可以向臺灣省教育廳或是當初負責錄製的綠洲傳播文化事業公司洽詢。另外，像是《聽到歷史的聲音》一套中的第五、六、七片CD，也收錄了在1910~1945年間所出版的幾筆北管錄音資料，雖然錄音品質無法和現今相比，曲目也都是片斷選取，但也有其一定的歷史意義存在，而早期即已出版不少北管錄音的月球唱片（台北五股）或是南星唱片（高雄），依舊存在於當今的唱片市場當中，有興趣者可以在像是台北龍山寺或華西街夜市、饒河夜市等較傳統商圈之週邊商家購得，或是直接以電話洽詢；他們的錄音都是出自數十年前的北管團體，其中也有不少可茲欣賞的戲曲演唱，只可惜少數曲目在封面標示上出現錯誤。

結語

拜科技發展之賜，現代人有幸能夠輕易獲得更多的美好聲音與影像，而現代社會的多元與開放，更帶給我們欣賞各類藝術的許多可能；故不論是近百年前的聲音，或是超越時空的現代創作，只要透過影音錄製技術的處理、保存，都能在一定範圍內複製、再現。在眾多繽紛色彩與華麗悅耳的聲音當中，「北管」除了在街頭巷尾的吵鬧穿梭外，也可能出現在部份特定的賣場或是書店當中。這些製成品的出現，帶給音樂欣賞者有更多的選擇機會，也讓學子們比較容易進入這塊傳統音樂的領域，但這些出版品只是北管的一小部份，還有不少值得欣賞的曲目或藝人是隱沒在台灣的各個角落裡。倘若您已經對北管燃起一丁點兒興趣，在國立傳統藝術中心圖書館（宜蘭）、國立傳統藝術中心民族音樂研究所（台北市）、彰化縣立文化局南北管戲曲館（彰化市）、國立台北藝術大學圖書館（台北市）…等處，還有不少值得參考的影音資料，或是直接走訪一些依舊存在而深具歷史意義的北管館閣³，也許還會巧遇老北管人們唱上一段。

附錄：北管影音出版品一覽表

（所列資料以目前仍能購得或可在音樂類館藏資料較豐富的圖書館借到者為主）

	出版品相關資訊	影音資料內容（曲目）
01	出版品標題：北管（依各卷錄製曲目或內容為標題） 出版者：月球唱片廠股份有限公司 出版時間：不詳	※標示為北管類共四十八卷，其中包括一些年節鞭炮或是四句聯，以下只列含有實際北管曲目之各卷： 1、鬧廳、龍鼓、謝平安、福祿壽、百家春、拜元宵（絃譜） 2、新三仙會（扮仙戲曲） 3、醉八仙（扮仙戲曲） 4、三進宮（新路戲曲） 6、新一江風、新番竹馬、園林好、普天樂（牌子） 7、新封王、金榜（扮仙戲曲） 12、孔明請東風（新路戲曲） 13、孔明獻西城（新路戲曲） 14、三寸金、千里光（絃譜） 15、蒼天送子（古路戲曲） 16、李旦失揚州 17、哪吒下山（古路戲曲） 18、大送（古路戲曲） 19、小送（古路戲曲） 20、盧俊義上梁山 21、七十二萬下江南 22、封神榜（上）（古路戲曲） 23、封神榜（下）（古路戲曲） 24、天官賜福（扮仙戲曲） 25、排子（牌子） 26、百家春（絃譜） 27、三聖母寫書（古路戲曲） 28、花園得子（古路戲曲） 29、放雁（新路戲曲） 30、大醉八仙（扮仙戲曲） 31、羅成寫書（古路戲曲） 32、大八仙（扮仙戲曲）

3. 關於台灣各地北管館閣的記錄，可參考一些文化中心或文化局曾出版的傳統音樂之調查紀錄，像是《彰化縣音樂發展史》、《台中縣音樂發展史》、《桃園縣戲曲發展史》、《新竹縣傳統音樂探訪錄》、《宜蘭縣北管戲曲資源調查計劃》…等。

	出版品相關資訊	影音資料內容(曲目)
		33、斬影(古路戲曲) 34、郭子儀大拜壽(新路戲曲) 35、排子：風入松、金葫蘆、一江風、二凡(牌子) 36、新蟠桃會(新路戲曲) 38、百壽圖(新路戲曲) 39、鬧西河(古路戲曲) 40、南天門(新路戲曲) 41、鳳鳴閣、七十士 42、黑四門(兩卷)(古路戲曲) 43、新排子曲(牌子) 44、送京娘(趙匡胤送妹) 45、大拜壽(新路戲曲) 46、回寮(新路戲曲) 48、雷神洞(古路戲曲)
02	出版品標題：民族音樂系列專輯第三輯「潘玉嬌的亂彈戲曲唱腔」 出版者：行政院文化建設委員會 出版時間：1992	CD1(或Type1)：古路《羅成寫書》、 《蘇武牧羊》 CD2(或Type2)：新路《雷神洞》
03	出版品標題：民族音樂系列專輯第八輯「邱火榮的北管後場音樂」 出版者：行政院文化建設委員會 出版時間：1997	CD1 扮仙戲曲：《天官》、《封相》 鑼鼓：《蝴蝶雙飛》、 絃譜：《上四套》(醉扶登樓、滿堂紅、梅雀爭春、大八板)、 《下四套》(會音、玉連環、月兒高、萬象包羅) CD2 牌子：新番竹馬、粉蝶兒、西城、新風入松凡字管風入松與急三鎗、門橋弱、一江風、大江管風入松
04	出版品標題：臺灣有聲資料庫全集「傳統戲曲篇」亂彈戲之福祿唱腔曲選 出版者：水晶唱片 出版時間：1994	(一) 亂彈戲之福祿唱腔曲選(壹) 1、烏鴉採妹【平板】 2、斬影【四空門】 3、聚台山【緊中慢】 4、斬影【慢中緊】

	出版品相關資訊	影音資料內容(曲目)
		(二) 亂彈戲之福祿唱腔曲選(貳) 1、簾花【簾花點】 2、斬瓜【斬瓜點】 3、斬經堂【大小借茶點】 4、鬧西河【珍珠點】、【半點】
05	出版品標題：聽到歷史的聲音 出版者：國立傳統藝術中心籌備處 出版時間：2000	※全套共10片CD，北管曲目在下列三片當中。 CD5：北管、小曲、京調之一(1925~1929發行)燒窯、送妹、吳漢殺妻、吳員通招關、太平橋別府、小曲(女告狀、望夫想思) CD6：北管、小曲、京調之二(1929~1934發行)活捉三郎、薛仁貴回家、太白送書、古城會、八月十五 CD7：北管、小曲、京調之三(1910~1938發行)賜福天官、桑園寄子、戲叔、羅成寫書
06	出版品標題：北管牌子音樂曲集 出版者：國立傳統藝術中心籌備處 出版時間：2000	1、演奏版CD1：舊路牌子(一江風、二犯、大甘州、大瓶爵、大燈對、玉芙蓉、兔兒、風入松急三鎗、降黃龍、番竹馬) 2、演奏版CD2：新路牌子(一江風、二犯、小瓶爵、大甘州、大瓶爵、玉芙蓉、兔兒、風入松急三鎗、普天樂、番竹馬) 3、教學版VCD1：北管唢呐基礎入門 4、教學版VCD2：舊路牌子1~6首 5、教學版VCD3：舊路牌子7~10首、新路牌子1~3首 6、教學版VCD4：新路牌子4~10首
07	出版品標題：本土音樂的傳唱與欣賞 出版者：國立傳統藝術中心籌備處 出版時間：2000	※全套合六片，內容包含多類台灣傳統音樂。 CD2：北管音樂(含戲曲唱腔片段、風入松及浪淘沙、四令、四串、朝天子、蝴蝶雙飛)

	出版品相關資訊	影音資料內容(曲目)
08	出版品標題：北管戲曲唱腔教學選集 出版者：國立傳統藝術中心 出版時間：2002	1、演奏版CD1：思將、過秦嶺 2、演奏版CD2：回寮 3、教學版VCD1：古路唱腔（樂器簡介、思將【十二文】【緊中慢】【哭科】、牧羊【四空門】【緊中慢】【疊板】、扯甲【平板】含「半借茶點」及【流水】、雷神洞【哭頭】） 4、教學版VCD2：古路唱腔（賣酒【緊中慢】【疊板】【鴛鴦板】、韓信問卜【慢中緊】、放關【流水】【平板】含「大小借茶點」、過秦嶺【困板】、打春桃【緊平板】【春桃點】） 5、教學版VCD3：新路唱腔（樂器介紹、工尺譜簡介、三進宮【倒板】【二黃】【二黃緊板】、【慢二黃】天水關【二黃】、渭水河【二黃平】、金水橋【刀子】【慢刀子】、【緊西皮】） 6、教學版VCD4：新路唱腔（三進宮【西皮】、雷神洞【刀子】【花腔】、活捉【反二黃】【尾聲】、長坂坡【婆士調】、【緊婆士調】）
09	出版品標題：日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟 出版者：國立傳統藝術中心 出版時間：2004	※報刊資料包括：臺灣新民報、臺灣新報、臺南新報、臺灣民報、臺灣日日新報、三六九小報、風月、風月報、南方、臺灣藝術新報
10	出版品標題：林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界 出版者：彰化縣立文化局 出版時間：1999	CD1：渭水河（林阿春、王金鳳） CD2：王英下山（林阿春、賴木松） CD3：紅娘送書（賴木松）、十牌倒（賴木松） CD4：羅成寫書（林阿春）、內外四套（賴木松）

	出版品相關資訊	影音資料內容(曲目)
11	出版品標題：彰化四大館餘音 出版者：彰化縣立文化局 出版時間：2002	CD1、2 梨春園：三進宮（新路戲曲）； 舊雷神洞（古路戲曲）、洗馬科 （梨春園創作牌子） CD3、4 集樂軒：教主（古路戲曲）、 藍花（古路戲曲）；磨斧（新路戲 曲）、大報（聯套牌子）
12	出版品標題：台北市式微傳統藝術 調查紀錄—北管（欣賞、教學有聲 書） 出版者：台北市立文化局 出版時間：2002.11	教學版DVD：認識北管 CD1：風入松（散牌）、思將（古路戲 曲）、七調灣（細曲）、鬥鶴鶉 （聯套牌子） CD2：一江風、二凡、玉芙蓉、番竹馬、 金葫蘆、新一江風、新二凡、新普 天樂、新番竹馬（以上均為牌子曲 目）
13	出版品標題：台灣戲劇集粹—宜蘭 地方戲曲「北管戲」 出版者：宜蘭縣立文化中心 出版時間：2002	※「北管戲」為該集粹中之一集，最早以 錄影帶形式出版，現有DVD版，全長 約29分鐘，以介紹宜蘭地區的北管為內 容。
14	出版品標題：宜蘭的北管戲曲音樂 出版者：宜蘭縣立文化中心 出版時間：2002	CD1 北管樂器、北管鑼鼓點、北管主要吹 牌 CD2 北管主要曲調 CD3 北管扮仙戲：醉八仙（西皮） CD4 北管扮仙戲：醉八仙（福路） CD5 北管戲曲：天水關（上）（西皮） CD6 北管戲曲：天水關（下）（西皮） CD7 北管戲曲：黑四門（上）（福路） CD8 北管戲曲：黑四門（下）（福路）
15	出版品標題：台灣民俗音樂專輯 （精選版）二—台灣的北管音樂 出版者：第一唱片行 出版時間：2000	CD2 台灣的北管音樂 （1）牌子：風入松、鬥鶴鶉 （2）百家春（譜）、功反（細曲） （3）拾元頭（譜）、認書詞（細曲） （4）上小樓（譜）、蘭朝（細曲） （5）下小樓（譜）、小思春（細曲）

迷宮·逍遙遊 XII
為一位鋼琴家的獨奏曲
為數位鋼琴家的重奏曲

潘 皇 龍

Labyrinth . Promenade XII
for one Pianist
for any Number of Pianists (1999/2000)

PAN Hwang-Long

Professor

Taipei National University of the Arts

迷宮·逍遙遊

本曲採「開放形式」(可變形式)記譜，所以它的形式與演出長度是不固定的。它的素材共為「二十六個片段」，並各以英字母編列之。演奏者得透過如下方式之一，加以排列組合成一首曲子而逐次演奏之：

1. 演出前按自己意願編列順序，並逐次演奏之。
2. 選擇一首短詩或報導，按其字母順序演奏之。
3. 演出時，即興排列逐次演奏之。

「二十六個片段」中的任何一個片段，均允許重覆使用或省略；然而，同一次的演出，重覆使用某一片段以不超過三(或二)次為原則。如演奏家選擇如上第二類方式演出，則同一字母重覆使用超過三(或二)次時，請酌情省略之；而演奏家選擇如上第一類或第三類時，視情形得省略二十六個片斷之若干片段，但以不超過五分之一(五個片段)為原則。

本作品原本是各自獨立的獨奏曲。由於共通的創作理念，相同的和聲體系，以及獨特的曲體設計，使得它也可以用如下三種方式，轉化成室內樂曲。

1. 相同樂器的各個片段交相對位，如長笛二重奏。
2. 不同樂器相同(相異)片段，相互重疊(對位)，如小提琴、單簧管與豎琴的三重奏或長笛、單簧管、鋼琴、小提琴與大提琴的五重奏，當然各樂器的各片段之全部或局部之省略，更能構築其密度或織度的變化。
3. 以上兩種方式的再組合，如雙長笛、三支大提琴與豎琴的六重奏，或雙長笛、單簧管、一部豎琴、二部鋼琴、小提琴與雙大提琴的九重奏。

不管獨奏或是重奏的演奏，作曲家建議演奏家，如有豎琴參與，應優先注意豎琴的踏瓣更換問題；再者，倘若各片段有重覆時，應酌情省略某些樂器或某個樂器的若干動機或小節，使得相同的片段的再現，各有其差異性或新鮮感；而且，如能每次用不同的排列方式，將更符合開放形式的意義。特別是以室內樂方式呈現時，各個演奏家不妨各自排列順序，多方嘗試、討論後再定案，而使得每一次的演出，都能夠有些新的期待與機緣，彷彿置身於「迷宮」中，卻能「逍遙遊」。

截至目前為止，「迷宮·逍遙遊」系列作品可以區分成如下三組：

- A：I.豎琴(1988),VIII.長笛(1998),IX.單簧管(1998),X.小提琴(1998),XI.大提琴(1998),XII.鋼琴(1999/2000),XIII.擊樂(2000)
- B：II.長號(1989)
- C：III.古箏(1992),IV.琵琶(1994),V.笛簫(1997),VI.胡琴(1997),VII.揚琴(1997)

「迷宮·逍遙遊 II.VIII.IX」的演出，需要一部平台式鋼琴在舞台上，而且鋼琴的制音踏瓣必須以木栓或其他物件加以固定，以使獨奏樂器的音量，直接對準琴弦時，能夠振動琴弦，引起共鳴。作曲家建議，本曲的演出，最少有五分之一長度，最多有三分之一長度，必須是獨奏樂器對準鋼琴琴弦，而非面向觀眾的，至於何時需要對準鋼琴琴弦，可由演奏家自行選擇。

Labyrinth • Promenade

This work consists of twenty-six segments set in alphabetical order. However, "Mobile Form" notation has been adopted, with the result that its form and playing length are not fixed. The performer is free to choose one of the following methods of organization:

- arrangement of the order prior to the performance based on personal choice
- Arrangement following the order of letters in the words of a short poem or an article from a newspaper or a magazine
- Improvisation during the performance

Any one of the twenty-six segments may be repeated up to three (or two) times or omitted altogether. If the second method is chosen, segments corresponding to letters in the poem or article that have already been used three (or two) times will be thereafter considered for omission. If the performer selects the first or the third method, not more than five of the segments can be omitted.

Originally, the segments were written for solo performance, but the creative conception, harmonic structure, and unique musical form that they share in common also allow them to be transformed into chamber music through one of three methods:

- a counterpoint duet of the same instruments in one segment, such as a duet of two flute.
- A counterpoint consisting of the same or different segments played by different instruments, such as a trio of violin, clarinet and harp, or a quintet of flute, clarinet, piano, violin, and violoncello (though the omission of some or all segments by each performer will result in variations of complexity and interlocked ness)
- A combination of the above, such as a sextet of two flute, three violoncello and harp, or a nonet of two flute, clarinet, harp, two piano, violin, and two violoncello.

Whether in solo or chamber music form, the first priority have to notice harp's player switch pedal if instruments include harp, moreover, it would omit the motive or segments of some or particular instruments if each segment have repeated. It will make the representation of same

segment be different and fresh. The work should be approached anew with each performance in keeping with the composer's "Mobile-Form" style. Performers in chamber groups, in particular, are intended to work through the ordering method individually and then discuss these together before a final decision is made. The feeling will be as if finding one's way out of a labyrinth and enjoying the discoveries along the way.

The three category of "Labyrinth-Promenade" is as following:

- A: I. Harp (1988), VIII. Flute (1998), IX. Clarinet (1998), X. Violin (1998), XI. Violoncello (1998), XII. Piano (1999/2000), XIII. Percussion (2000)
 B: II. Trombone (1989)
 C: III. Guzheng (1992), IV. Pipa (1994), V. Huchin (1997), VI. Bamboo Flute (1997), VII. Yangchun (1997).

The performance of "Labyrinth-Promenade II.VIII.XI." needs at least one grand piano on stage, with wood bolt or other objects fixed and damper pedal, let the volume vibrate piano strings to cause the resonance while soloist plays and aims directly at the piano strings. As the composer's suggestion, at least one-fifths to one-thirds at most during the performance that the soloist must aim at piano string instead of facing the audience. As to the timing whenever the player needs to aiming at the strings is up to his/her own choice.

迷宮遊遙遊 XII

為一位鋼琴家的獨奏曲 / 為數位鋼琴家的重奏曲

Labyrinth · Promenade XII

For one Pianist/ for any Number of Pianists (1999/2000)

潘皇龍

Hwang-Long Pan

Allegro

The musical score is presented in four systems, labeled A, B, C, and D. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. System A is marked 'Allegro' and includes dynamics such as *f*, *mp*, *mf*, and *sf*. System B features complex textures with many notes. System C continues the intricate patterns. System D concludes the piece with various dynamics and a final cadence.

E

Key silently depressed

F

Struck the strings with the palm

2 Temple Gong on the strings

Tempo Gong vibrated on the strings after striking

Adagio

G

Largo

H

Improvisation

Adagio

I

Key silently depressed

J

Key silently depressed

K

ritar... molto ritard...

L

Struck the strings with the palm

2 Temple Gong on the strings

Damp of a specific time

Strike the Temple Gong with mallet

Tempo Gong vibrated on the strings after striking

Moderato

M

Dampen the string with one finger while playing on the key

Struck the strings with the palm

2 Temple Gong on the strings

Tempo Gong vibrated on the strings after striking

N

Andante
mp

O

Moderato
mp

ritar. a tempo molto ritar. a tempo

arco

P

Q

Adagio

R

S

Moderato

Dampen the string with one finger while playing on the key.

+ mp + mp + f + f

mp f mp f mp f

2 Temple Gong on the strings

mp f mp f mp f

Temple Gong vibrated on the strings after striking

T

U

Key silently depressed.

V
 Musical score for Violin, featuring various dynamics such as *p*, *mf*, and *mp*.

W
 Musical score for Wuqin, including a section labeled "Improvisation" and a diagram of the instrument's fretboard.

X
 Musical score for Xun, marked "Andante" and "Crescendo on the strings". Includes performance instructions: "Stroke the strings with the palm", "Dampen the string with one finger while playing on the key", and "Temple Gong vibrated on the strings after striking".

Y
 Musical score for Yan, with the instruction "Key clearly depressed".

Z
 Musical score for Zhuqin.

作者簡介

林珀姬

現職：國立臺北藝術大學傳統音樂系專任副教授

最高學歷：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士

顏綠芬

現職：國立臺北藝術大學音樂學研究所聲音學系專任教授兼師資培育中心主任

最高學歷：德國柏林自由大學音樂學哲學博士

重要經歷：國立藝術學院音樂系系主任

國立藝術學院教務長

國立臺北藝術大學校務研究發展中心主任

研究領域：新維也納樂派、音樂評論、臺灣音樂史、歌仔戲音樂研究

徐玫玲

現職：天主教輔仁大學音樂系專任助理教授

最高學歷：德國漢堡大學系統音樂學哲學博士

授課科目：西方音樂史、音樂美學、音樂目錄學、音樂評論、音樂科教材教法、表演藝術文化生態

研究領域：流行音樂、音樂與政治、音樂評論、音樂教育、歌劇史

莊效文

現職：真理大學音樂應用學系、國立台灣藝術大學音樂學系暨中國音樂學系講師

最高學歷：國立台北藝術大學音樂學系博士班研究生

研究領域：台灣當代音樂創作、音樂理論

王美珠

現 職：國立臺北藝術大學音樂學研究所暨音樂系專任教授
藝術行政與管理研究所所長
推廣教育中心主任

最高學歷：德國漢堡大學哲學博士，主修系統音樂學，副修歷史音樂學與哲學

重要經歷：1984-1989任職於德國漢堡大學音樂研究所

1990回國於中國文化大學藝術研究所，國立臺灣藝術大學音樂系，國立陽明大學通識教育中心，實踐大學音樂系，東吳大學音樂系任教

1992-1997東吳大學音樂系專任教授

1997國立藝術學院專任教授（2001年改制為國立臺北藝術大學）

孫正欣

最高學歷：國立臺北藝術大學音樂學碩士

代表著作：2005碩士論文《多樣中的統一性－布拉姆斯第二號交響曲的思考》

楊湘玲

現 職：國立臺北藝術大學音樂系博士班研究生

最高學歷：國立臺灣大學音樂學研究所碩士（2001）

重要經歷：2003-2004彰化縣文化局「鹿港南管音樂口述歷史」調查及撰寫計劃

2001-2002國科會研究計劃「從明刊弦管選本看南管曲譜的持續與變遷」專任研究助理

代表著作：2003國立臺北藝術大學「音樂學在藝術與人文課程中之應用」論文《接受理論（Reception Theory）與音樂研究：回顧與實例探討》

2001碩士論文《清代臺灣竹塹地方士紳的音樂活動－以林、鄭兩大家族為中心》

李秀琴

現 職：國立臺北藝術大學傳統音樂系專任助理教授

最高學歷：德國柏林自由大學民族音樂學哲學博士

重要經歷：國立臺北師範學院音樂教育系，傳統音樂教育研究所專任助理教授

菲律賓「亞洲宗教儀式與音樂學校及研究所」（Samba-Likhaan, Asian Institute for Liturgy and Music-Research Center）教職及研究員三年

任職柏林「國際傳統音樂研究所」（The International Institute for Traditional Music, Berlin）專案調查及研究員二年

研究領域：道教音樂、菲律賓音樂、世界音樂、中國少數民族音樂、民族音樂學

黃馨瑩

現 職：「國立傳統藝術中心獎助博碩士班學生研撰傳統藝術論文學術研討會」研究助理

最高學歷：國立臺北藝術大學音樂學碩士

重要經歷：（最近二年）

2004中華民國民俗藝術基金會《鄒族人文觀光資源調查研究暨文宣執行計劃－鄒族音樂》專任助理

2003文建會「國家文化資料庫」《臺灣原住民音樂資料蒐集暨數位化計劃》第二期專任助理

潘汝端

現 職：國立台北藝術大學傳統音樂學系專任講師

最高學歷：國立台灣師範大學音樂學碩士

重要著作：（最近二年）

2004〈北管歌牌【風入松】之探源及其實際運用〉，《藝術評論》（第十四期），台北：國立台北藝術大學。

2003〈聽見北管的聲音〉，《北藝大說書－表演藝術資料中心主題月系列講座》，台北：國立台北藝術大學。

2003〈台灣鼓吹陣頭的特色與沿革〉，《傳統藝術》（三十五期），宜蘭：國立傳統藝術中心。

授課科目：北管戲曲、北管細曲、北管樂合奏、藝術概論與鑒賞（傳統音樂）

研究領域：北管、傳統戲曲、中國音樂史

潘皇龍

現職：國立台北藝術大學音樂學院院長

最高學歷：瑞士蘇黎士音樂學院作曲家文憑(比照碩士)

重要經歷：國立台北藝術大學音樂學院院長

國際現代音樂協會台灣總會理事長

聯合國教科文組織國際作曲家評議委員會委員

研究領域：管絃樂、室內樂、合唱、獨唱、獨奏等數百首作品。

曾由國際著名樂團如柏林愛樂、等演出。

音響意境音樂創作的理念。

國立臺北藝術大學音樂廳開幕音樂會紀實

Inaugural Concert of the TNUA Concert Hall

時間/地點 Time/Place :

2005年3月13日(星期日)下午2:30 / 國立臺北藝術大學音樂廳

2:30 P. M., Sunday, March 13, 2005 / TNUA Concert Hall

演出者 Performers :

樂團 / 國立臺北藝術大學管絃樂團 TNUA Academy Orchestra, orchestra

客座指揮 / 呂紹嘉 Shao-Chia Lu, guest conductor

鋼琴 / 陳宏寬 Hung-kuan Chen, piano ; 管風琴 / 沃約翰 John Walker, organ

曲目 Repertoire :

拉赫曼尼諾夫：第三號鋼琴協奏曲，作品30

S. Rachmaninoff : Piano Concerto No.3, Op. 30

聖賞：第三號交響曲(管風琴交響曲)，作品78

C. Saint-Saëns : Symphony No.3 (Organ Symphony), Op. 78



會場蒞臨貴賓-本校教務長(右1)廖仁義主任(左1)等人



會場蒞臨貴賓-名指揮家陳秋盛(左)、林章湖院長(右)



會場蒞臨貴賓-作曲家馬水龍夫婦



會場蒞臨貴賓-校長邱坤良(左)、聲樂家曾乾一(右)



會場蒞臨貴賓-音樂學院院長潘皇龍等人



會場蒞臨貴賓-梅樂互教授與樊曼儂教授



開幕打擊樂戶外表演



音樂廳開幕茶會盛況



鋼琴家陳宏寬



指揮家呂紹嘉



鋼琴家陳宏寬與指揮家呂紹嘉合作無間



呂紹嘉指揮國立臺北藝術大學管弦樂團



管風琴家沃約翰John Walker



聖賞第三號交響曲演出即景

《關渡音樂學刊》徵稿辦法

一、緣起

本學刊之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成為具有公信力的學術性刊物。

二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述為主，若有分期登刊之連續性論文(最多二期)，其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

1. 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，即研究論文具有學術價值或具體貢獻者。每篇字數以10,000字至20,000字為原則，含圖表、譜例不超過20頁。
2. 音樂理論：每篇字數以10,000字為原則，含圖表、譜例不超過15頁。
3. 表演詮釋：每篇字數以10,000字為原則，含圖表、譜例不超過15頁。
4. 當代音樂論述：每篇字數以10,000字為上限，含圖表、譜例不超過15頁。
5. 譯本與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10,000字為原則，含圖表、譜例不超過15頁。
6. 影音資料、書評、樂評及其他類；每篇字數以6,000字為原則。

三、投稿規定

1. 來稿均為未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定(譯稿除外)，其內容物若涉及第三者之著作權(如圖、表、樂譜及長引文等)，作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
2. 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以(1)原創性(2)前瞻性(3)發展性(4)理解性為原則；特約稿不在此限。
3. 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。

4. 需附中英文摘要與關鍵詞。
5. 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年、期、版次、頁數及定價。
6. 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
7. 稿件需以A4尺寸電子檔案交稿（MS Word 7.0以上版本）。注意：圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
8. 來稿請附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作為主。

四、投稿辦法

1. 向本學刊編輯小組索取或上網下載報名表格、著作財產權授權同意書，填妥後將報名表、著作財產權授權同意書、論文原稿（二份）、檔案光碟片，標明「《關渡音樂學刊》論文稿件」一併寄送至本編輯小組。
2. 所有稿件一律以電子檔案和文稿一起送審，以利電腦排版修改。
3. 投稿前請務必自留底稿資料一份，稿件須送請相關領域學者專家匿名審查，審查結果分為：「通過」、「部份修改後通過」、「修改後再審」（視再審結果而定）、「不通過」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學報抽印本二十五份。

4. 受稿及連絡處：

11201台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院「關渡音樂學刊編輯小組」電話：866-2-2896-1000 # 3201 傳真：866-2-2893-8856

五、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年5月與11月出刊，稿件以隨到隨審為原則。原則上將於收稿後六週內奉覆審查意見，依評審委員之審查進度為準。

2005年12月出刊：報名截止日期（需交題目及300字中文摘要）5月31日。

全文與英文摘要截止日期7月31日。

2006年6月出刊：報名截止日期（需交題目及300字中文摘要）10月31日。

全文與英文摘要截止日期12月31日。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）				
論文名稱 （中英文）	中 文			
作業資料	姓 名	畢業學校	現 職	
作 者				
通訊方式	地址			
	電話	Fax	E-mail	
內容大綱				
論文分類請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 表演詮釋		<input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評	
預計字數請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000			
報名手續：將報名表、著作財產權授權同意書一併寄送國立臺北藝術大學音樂學院「音樂學刊編輯小組」（標明《關渡音樂學刊》論文稿件）。				
郵寄地址：11201台北市北投區學園路1號； TEL: (02)2896-1000 # 3201；FAX: (02)2893-8856				
編輯小組填寫欄（投稿者免填）				
論文編號			受稿日期	
專門評審委員			推薦評審者	

著作財產權授權同意書

本人 同意

(請填寫論文標題)

為題之著作乙篇投稿於《關渡音樂學刊》，本人聲明及保證本著作係原創性著作，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意於本著作於通過審查後刊登於《關渡音樂學刊》，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學音樂學院

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電 話：

傳 真：

E - m a i l：

中 華 民 國 年 月 日

關渡音樂學刊 第二期

Guandu Music Journal, No.2

發行者 潘皇龍
編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會
出版者 國立臺北藝術大學音樂學院
11201台北市北投區學園路1號
電話：02-2896-1000轉3201
傳真：02-2893-8856

執行編輯 蔡凌蕙 沈大為 車英江
封面設計 許明峰
書法題字 張清浩
排版印刷 震大打字印刷有限公司
國內售價 新台幣250元
網址：<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>

版權所有 翻印必究

中華民國94年6月

Copyright ©2005 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889

Dean PAN Hwang-Long
Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal
Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan
Tel: +886-2-2896-1000 ext.3201
Fax: +886-2-2893-8856
Executive Editors TSAI Ling-Huei, SHEN Du-Wei, CHE Yen-Chiang
Cover Page Design XIU Ming-Feng
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih
Printer Zhen-Da Printing Company, Ltd.
Price NT\$ 250